16 DE DICIEMBRE DE 2001. AÑO 6. Nº 279

El monumento del Holocausto censurado
Bollywood: la India vs. Los Angeles

RADAR

Caetano homenajea a Nino Rota
Cómo se hizo *Perros de la calle*

che bandoneón



Leopoldo Federico habla de los grandes valores del tango de ayer y de hoy: Piazzolla, Troilo, Pugliese, Salgán y él mismo.

Tres Arafat por un Osama

El placer de cambiar fichus está de vuelta entre los niñitos norteamericanos que tienen confusión. La compañía Topps, legendario fabricante de *trading cards* (figuritas intercambiables), entre cuyos productos más famosos se encuentran las inolvidables *Marte ataca* de los años 60 (musa del entonces purrete Tim Burton), han reeditado un clásico de la cultura norteamericana, pero con una pequeña innovación: ahora son cowboys versus talibanes. La nueva colección de tarjetas –que aparentemente no trae redonditas ni autoadhesivas– incluye imágenes inmejorables de los personajes del momento, los héroes y archienemigos de todos los niños: un George W. Bush al teléfono con gesto de "no comprendo"; Rudolph Giuliani y su pulgar optimista; Colin Powell; Yasser Arafat ("Arafat dona sangre para los norteamericanos"); y –no podía faltar– la difícil, con Osama y su esplendorosa barba. Topps ya tiene experiencia en este tipo de figuritas de actualidad y, de hecho, unos diez años atrás había lanzado, durante la guerra del Golfo, otra simpática serie de intercambiables (Las *Desert Storm trading cards*), así como durante el conflicto bélico en Corea en los años 50 sacó a la calle la colección correspondiente con el título de *Freedom's War* ("La guerra de la libertad"). Y todas ellas tienen al menos un antecedente en la colección "Horrores de la guerra", impresa en 1938 por una compañía de chicles de Filadelfia y que presentaba ilustraciones poco sutiles sobre conflictos tales como la guerra entre China y Japón o la Guerra Civil Española. Lo notable es que Topps también es un fabricante de chicles, ya que ése era el producto junto al cual se solían vender los sobres de figuritas. Es decir, un producto coherente: un caramelo gomoso y fotos de gente haciéndose de goma.





LA LENGUA SIN FRENILLO

Un par de semanas atrás, Gene Simmons, veterano líder de la banda Kiss y reciente autor del libro *Kiss and Make Up*, habló a cara lavada con un periodista de la revista dominical del *New York Times*. En la entrevista contó sobre su nacimiento en Haifa (Israel), su visión de los Estados Unidos como la tierra prometida y los rockeros "que se venden". Fue respecto de esta última cuestión que hizo sus declaraciones más sorprendentes: interrogado sobre "cuál fue la visión que dio origen a Kiss", Simmons respondió sin más: "La música nunca fue lo importante. La música, la inspiración y la creatividad están muy sobrevaluados; todos los artistas quieren enfatizar el aspecto romántico porque es un buen argumento de venta. Así que si se sienten incómodos con todo el dinero que han ganado, les digo: siéntense y hagan un cheque a nombre de Gene Simmons". A continuación, Simmons ilustra la cuestión mencionando la larga lista de merchandising Kiss (incluyendo ataúdes y preservativos) que les ha llenado los bolsillos a los miembros del grupo, ante lo cual el periodista le pregunta acerca de sus escrúpulos. "No, por supuesto que tengo algún escrúpulo", aclara Simmons. "No promocionaría la bebida. No fumo ni bebo. Nunca estuve drogado en mi vida; jamás me emborraché. Una gran compañía tabacalera nos ofreció varios millones por poner su nombre junto al nuestro, pero no hay cantidad de dinero suficiente en el mundo que pueda engancharme en ésa. Por otro lado, ¿me encantan Pepsi o Coca-Cola? Si uno las toma sin problema, ¿por qué no va a aceptar millones de dólares aparte de su jugo azucarado? El arte está muy sobrevaluado. Miguel Angel, Mozart, Rembrandt: todos trabajaban por encargo". Lo cierto es que a esta altura de las cosas ninguna de las declaraciones de Simmons se presta para la polémica. Otra cosa hubiera sido si el cronista neoyorquino se hubiera atrevido a preguntarle a su osado entrevistado acerca del único tópico verdaderamente álgido en la historia de la banda: estos melenudos pinturrajeados ¿pisaban o no pisaban pollitos?

ET sí, ET no

De los años 70 a esta parte, Steven Spielberg pasó de hacer films verdaderamente terroríficos como *Tiburón*, capaz de alejar al público durante un año de las playas, a invitar a los niños a tomar la leche con dinosaurios. Y lo que tenía que pasar, finalmente ocurrió: en lugar de volver atrás a revisar aquella época en que ponía garra en sus films, ha decidido reestrenar sus grandes éxitos en versiones pasteurizadas. El primer golpe de gracia le ha tocado a su opus de 1982, *ET, el extraterrestre*. Como ya ha circulado por medios de todo el mundo, el director no tuvo mejor idea que modernizar al muñeco deforme del espacio reemplazándolo en algunas escenas por una versión digital. Pero la decisión que ha llevado a los fanáticos de la película a poner el grito en el cielo (el cielo virtual; hoy los cinéfilos se quejan por Internet) fueron los cambios estipulados tras los atentados del 11 de setiembre. Spielberg le dice no a la violencia, reemplazando (digitalmente) las armas de los agentes –que persiguen a ET y Eliot en su bicicleta voladora– por inofensivos walkie-talkies y regrabando algunos diálogos (por ejemplo, uno en que la madre de Eliot, el protagonista humano, prohíbe a su hijo mayor disfrazarse "de terrorista" la noche de Halloween). Según la revista española *Imágenes*, el concienzudo de Steven ya había dicho, en ocasión del lanzamiento del film en laserdisc –es decir, hace años–, que siempre "me he arrepentido de la imagen de las armas como amenaza para detener a unos chicos en bicicleta. Si un día me decido a reponer la película", vaticinó entonces, "utilizaré el milagro de los efectos digitales para borrar las pistolas. Creo que fue una irresponsabilidad por mi parte". La productora Kathleen Kennedy, por su parte, salió a defenderse: "De verdad no entiendo por qué tantas quejas, si es maravilloso disponer de medios para mejorar lo que hiciste años atrás. Está en la naturaleza humana tomar esta clase de decisiones". Lo peor del caso es que, puestos a jugar con la computadora, se entusiasmaron y empezaron a retocar algún que otro detalle poco familiero de la banda sonora, como cuando Eliot insultaba a su hermano llamándolo "aliento de pene". Y, más extrañamente aún, agregando una escena en la que Eliot se pega un baño con su mascota espacial. Lo cual no suena tan familiero que digamos.

YO ME PREGUNTO

¿Por qué la gaseosa en latita se toma con pajita y la cerveza no?

¿Oyeron hablar de los preservativos de lata?
Ososvaldoso

Porque la cerveza es para grandes y no está bien que a esa edad sigan con la pajita.
Natán, 12 años, fana de las gaseosas

En cumplimiento riguroso de una ley del Gobierno de la Ciudad, la cerveza se expende sólo a adultos. Los niños y adolescentes deben recurrir a las pajitas, que además traen gaseosas.
Nisela Tocan, autora del libro de autoayuda Terapias Manuales

Para evitar que después de la sexta cerveza te saques un ojo.
El cervecero de Falucho

Porque el exceso de cerveza influye negativamente en la pajita.
Book Oski

Porque de pibe verla a la Tita caminar por el barrio, era pajita seguro. Luego crecimos y con la cerveza ya fuimos dejando la pajita (no del todo).
El manosconpelos (Santa Fe)

Yo me la pasaba pidiendo una pajita en cualquier ocasión. ¿Será por eso que acabaron cagándome a piedrazos?
Onán, de Canán (tierra de la que mana leche y miel)

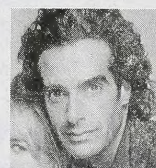
No se preocupen por la pajita. Es tan inocente, tan pura, tan linda. Preocúpense cuando sus hijos dejen la pajita y empiecen con la birra.
Sor Juana Perinéstine de la crush

No tengo la menor idea, pero creo que hay un error de concepto. La realidad nos marca que la latita se toma con la mano y se bebe con pajita, la cerveza bien fría y los depósitos congelados.
Fernando de la Ruta

Para el próximo número:

¿Por qué no hay reality shows en el verano?

SEPARADOS AL NACER



¿David Martínez?



¿Jorge Copperfield?

Comuníquese con Radar

Para criticarnos, felicitarnos o proponer ideas, descabelladas y de las otras, llame ya:
fax 4-334-2330
yomepregunto@pagina12.com.ar

MI NINO DE IPANEMA



POR CAETANO VELOSO

Amo muy especialmente la música que Nino Rota compuso para el cine. Las bandas de sonido ofrecen muchas grandes obras. Pero, aunque aprecio un trabajo rico en atmósfera y textura como el de Bernard Herrmann, o uno lleno de inspiración y sentimiento como el de Victor Young, ninguna música en una sala de proyección me conmovió tanto como la que comenta las imágenes de *Las Noches de Cabiria* (de Fellini), la que echa a andar el drama de *Rocco y sus hermanos* (de Visconti) o la que da sentido a la fábula de *La Strada* (Fellini otra vez). Tal vez eso se deba a la proximidad que la música de Rota mantiene con la música popular. De hecho, su trabajo se arriesga a vincular escenas con melodías, en vez de concentrarse en crear climas sonoros apropiados basándose en timbres y armonías. No es el único en hacer algo así. Pero, mientras quienes comparten su camino melódico terminan frecuentemente apelando a los efectos sinfónicos en los momentos críticos de los films, en las escenas cruciales Rota –evidentemente azuzado por Fellini, pero luego utilizando ese recurso también en otras películas– elige exponer la melodía.

Por lo tanto, se podría decir que amo tanto a Rota porque soy popular y amo la música popular. Con eso sería suficiente. Pero todo es aún más complejo. Porque muchos compositores que trabajan de la manera más convencional del mundo en films de baja calidad también suelen apropiarse de la melodía. Antes comparé a Rota con algunos de los más grandes compositores del cine. Pero todas las noches puede oírse en televisión cómo, en un film ruin, se repite una y otra vez un sonido de flauta y piano extraído de una canción obvia. Nada más alejado de Nino Rota. Porque sus motivos melódicos tienen la misteriosa cualidad de parecer recuerdos. A decir verdad, siempre están balanceándose sobre la línea tenue que (no) separa lo nostálgico de lo paródico: uno nunca sabe si se trata de un plagio o de una inspiración mística. Y con los elementos que resultan de esas sutiles diferencias compone un capital de fragmentos melódicos que reaparecen como un eco en el tiempo creado por el film.

Traducción y adaptación: Martín Pérez

El músico al que Nino Rota más se parece es alguien por cuyo temperamento estaría, supuestamente, en sus antípodas: Kurt Weill. Habiendo también trabajado para las artes escénicas, Weill siempre partió de la ópera y de la canción popular de cabaret, de circo o de music hall. Y habiendo sido instigado también por un autor y director de dramas y comedias como Bertolt Brecht a comentar en su música la propia música que producía, Weill encontró un tono que fascina y alerta al mismo tiempo, manteniéndose así entre la parodia y el reconocimiento. Esto no es novedad: ya se ha vinculado antes a Weill con Rota, e incluso es notorio que el alemán inspiró e influenció al italiano. Y también está claro que, mientras Rota trabajó para la creación de una poética del sentimiento (sentimental), el cerebral Weill lo hizo contra el sentimentalismo. Pero lo que importa es que ambos construyeron su obra utilizando una materia y una técnica aparentemente simples, y alcanzaron una zona en la que sus obras se tocan y se funden entre sí.

Nino Rota fue un artista fundamental para mi formación. Allá por los años 70 le dije a un amigo y compositor italiano: "Fellini no sería ni la mitad de lo que es si no fuese por Rota". Él me respondió: "Rota tampoco sería la mitad de lo que es si no fuese por Fellini". Estuve de acuerdo con él. No conozco la obra de Rota fuera de lo que ha hecho para el cine. Pero, dentro de ese medio, para mí es algo esencial.

Cuando compuse el tema "Giulietta Masina", intenté –con mucho esfuerzo– evitar cualquier similitud con la música de Rota. Viajé hacia el nordeste, hogar de mi propia nostalgia, porque quería decir que yo, brasileño, esta persona del interior de Bahía, este músico popular que hace la música que hace, no quería hablar del cine de Fellini o de la música que Rota hizo para él sino hablar de Giulietta a su manera. Y de su propia Giulietta. Un crítico inglés de la revista *Wire* (creo) habló muy mal de mi disco *Omaggio a Federico e Giulietta*, argumentando que no tenía casi nada que ver con los films de Fellini y que simplemente sonaba como un disco más de música brasileña. Y eso es de lo que efectivamente se trata. Pero el imbécil querría algo que sonase como Nino Rota. Ignorante de la cultura brasileña (pero también del cine italiano), y por lo tanto incapaz de entender dónde entra Fellini/Rota/Masina en "Ave Maria" de Augusto Calheiros, en el fado "Coimbra" o en "Chega de Saudade", concluyó que el disco era una "sopa de malvaviscos" (la dulzura y el sentimentalismo –en este caso obligatorios– tenían que denominarse con esa frase neopunk). Pero Rota está en "Luz do Sol". Y, por sobre todo, está dentro de mí. Los temas de ese disco que no se parecen a los suyos están llenos de su presencia.

Recientemente compuse una canción que titulé "Michelangelo Antonioni". No es una canción ninorotiana. Está calcada de la atmósfera de los films de Antonioni. Las referencias minimalistas de su arreglo son un homenaje al minimalismo formal y pionero de su obra. Pero es una canción en la que resuena la música italiana. Muchos se olvidan que Antonioni es italiano. Pero lo es profunda e intensamente. La introducción de esa canción, que hice sobre y para él, cantada en falsete, con cromatismos armónicos y melódicos, llevan a pensar en Nino Rota. Es que aquí, a diferencia del caso "Giulietta Masina", no hice ningún esfuerzo para alejarme de Rota: con Antonioni ya estaba lo suficientemente lejos. El compositor italiano Aldo Brizzi me dijo que llegué a Antonioni "via Marguta", que es la calle donde vivió Fellini. Eso es Italia para mí. También para el film *O Quatrilho* compuse un tema que recordaba el canto de Rocco en el film de Visconti. Pero la música del film de Fabio Barreto no es ninorotiana. Mientras que la introducción de "Michelangelo Antonioni" lo es mucho más. Antonioni, que lo sabe todo, estuvo de acuerdo.

El tema principal de películas como *Las noches de Cabiria* o *Rocco y sus hermanos*, la melodía de la trompeta de *La Strada* o el acordeón de *Amarcord*. Toda esa música que Nino Rota escribió para el cine forma parte de las cosas más bellas que nos regaló el siglo pasado. ■

El último 29 de septiembre, Caetano Veloso recibió en Asís, Italia, el premio Michelangelo Antonioni, ocasión que aprovechó para escribir este texto en homenaje a los 90 años del nacimiento de Nino Rota, aniversario celebrado el 5 de diciembre.

N·D·A
nueva disquería el atril

LAS NOVEDADES DE EL ATRIL

walter malosetti
grama

hugo díaz
tangos

oscar alemán
grabaciones recuperadas

rezza | iriart

>> Balcarce 460 / en La Trastienda / 4342.8012 / 4345.0411 int 109 <<
>> elatril2@starmedia.com<<
>> Corrientes 1743 / en Librería Gandhi / 4371.2235 / elatril@starmedia.com<<

| envíos al interior | | pedidos al exterior |

gran venta
%off
net
diseñadores invitados
220 cuerpos lumínicos
santiago pages iluminación
sergio iscowitz iluminación
vanina mizrahi alfombras
cubo juguetes objetos vidrios

net muebles godoy cruz 1740 palermo lu/sa 11a 20 t/f: 4833 3901

No toca botón

POR JULIO NUDLER

–Yo no toco más –dice con un mohín que parece mezclar resignación y despecho.

¿Cómo es eso?

–Cuando tengo que tocar –cuenta Leopoldo Federico–, agarro el bandoneón, le saco la tierra, repaso lo que corresponda, y después queda otra vez guardado en su estuche. *(Esto suena a letra de tango. Quizás a la de "Cuando tallan los recuerdos", de Enrique Cadícamo: "... bandoneón de mi pasado, / viejo fueye que he dejado / para siempre en un rincón".)*

¿Pero por qué no toca?

–Porque estoy todo el día metido acá (*se refiere a la Asociación Argentina de Intérpretes, que él preside*). Y, cuando vuelvo a mi casa, ya no tengo ganas de agarrar el bandoneón. Lo que me pone mal es no tener continuidad, no tener dónde tocar delante de la gente. Soy como un deportista que no entrena.

¿No tiene...

–... deseos? No.

Iba a decir trabajo.

–¡Menos! La inactividad es casi total. Cuando la gente ve que sale un disco, como el que hicimos con (*Horacio*) Malvicino (*se refiere al CD* A Piazzolla, *versión enriquecida y ampliada de otro anterior,* Buenos Aires Today, *de 1995*), asocian eso a un trabajo enorme y quizá piensen ¡quién sabe el dinero que está ganando este tipo! Y, en realidad, no representa nada más que gastos. Es muy lindo que te entrevisten, que la gente te diga "Che, vi la nota que te hicieron", pero eso no se traduce en trabajo.

RESIGNATE, HERMANO

¿Quién es el Leopoldo Federico de la nueva generación de bandoneonistas?

–No sé, no quiero dejar ninguno afuera, pero me sorprende todos los que aparecieron. (*Héctor*) Del Curto, (*Horacio*) Romo... No sé, no me acuerdo ni los nombres. Algunos ni siquiera están en el país. Alguna vez le dije a Luis Stazo, trabajando en Caño 14, yo con (*Roberto*) Grela y él con el Sexteto (*Mayor*), que el tango no iba a desaparecer porque a la gente no le interesara, sino porque se acabarían los intérpretes. ¡Y me equivoqué de cabo a rabo! Lo que me pregunto es dónde estaban metidos todos estos instrumentistas que han ido apareciendo. Hay un montón de pibes que tocan fenómeno.

¿Les falta a veces emoción, profundidad?

–Tal vez eso se gana con los años, o será que ellos no tienen la posibilidad que tuvimos nosotros de tocar junto a los grandes, para asimilar los yeites del tango.

¿Con quién aconsejaría estudiar?

–La mayoría son alumnos de (*Julio*) Pane, de (*Néstor*) Marconi o de (*Marcos*) Madrigal. También hay de (*Rodolfo*) Mederos y de (*Ernesto*) Baffa... Yo no tuve la vocación de la enseñanza, pero me hubiera gustado que de alguno se dijera: "Este pibe estudió con Federico".

Los bandoneonistas actuales, ¿superan a los grandes fueyes históricos?

–Técnicamente tengo mis dudas... Federico Scorticatti grababa con la Típica Víctor casi a primera vista. Aquéllos eran extraordinarios en la digitación y en la lectura. Otros suplían eso con su sonoridad y su expresividad.

¿Por ejemplo Aníbal Troilo?

–Pero es que él en un momento aunaba todo. Se dijo que, con las dos notitas que tocaba Troilo, se ganaba más que con las mil de un técnico. ¡Pero es que Troilo fue un técnico de primera también! Yo lo seguí en toda su carrera. Basta con escucharlo en la *Selección de tangos de Julio De Caro*, haciendo esa variación de "Mala junta" (*arreglo de Argentino Galván, grabado en 1949*) con una pureza envidiable. Tenía una digitación deprimera. Es cierto que después, con los años, optó por lo otro, tal vez por el mismo desgaste que puede estar ocurriéndome ahora a mí, que me resigno a hacer lo que puedo, evitando lo más comprometedor.

ASTOR Y HORACIO

Usted hablaba de yeites. ¿Qué le parece el libro que acaba de publicar Horacio Salgán, *Curso de tango*, con la idea de dejar por escrito esos secretos?

–Acá lo tengo. Lo poco que yo pude lograr es transmitir esos secretos tocando. El que está sentado al lado mío y no está mirando la luna, tiene que engancharse sí o sí.

Le preguntaba por el libro...

–Todo eso es bárbaro. Son yeites tangueros, de la orquesta de Salgán; es para los que no tuvieron oportunidad. Pero a un arreglador como Julián Plaza, o si viviera Ismael Spitalnik o Emilio Balcarce, este libro no le dice nada. Estamos todos en una onda donde Salgán manda.

¿Lo ve mandando?

–Como grandes-grandes, veo a Salgán y a (*Astor*) Piazzolla. Salgán es una rara mezcla de estilos, quizá de raíz troileana. Piazzolla fue Troilo total al principio, pero después, cuando acompañó a Fiorentino (*1944 y 45*), descubrió esa manera saltarina de la orquesta que nos atrapó a todos. Los primeros en descubrir a Piazzolla fuimos los bandoneonistas, porque nos cruzábamos a escucharlo al Tango Bar (*en la avenida Corrientes*) para escuchar sus variaciones de bandoneón. Y les pedíamos papelitos a (*Roberto*) Di Filippo o a (*Abelardo*) Alfonsín (*dos bandoneonistas de la orquesta*) con las variaciones de "El recodo" o "El pillete", que nos tenían asombrados. A mí me enloquecían también los puentes que hacía (*el violinista Hugo*) Baralis.

Cuando usted entró finalmente a esa orquesta, reemplazando a Di Filippo, ¿lo molestaba el carácter de Piazzolla?

–Al contrario. Era muy bromista, muy jodón. A cada crítica respondía con un arreglo todavía más complicado. No nos presionaba, no nos ponía nerviosos. Era tocar juntos y darle con todo.

¿Qué sintió cuando ingresó a la orquesta de Salgán?

–Yo tenía locura por él. Las divisiones rítmicas sincopadas que hacía no eran usuales. Cuando uno lo escucha, suena lindo y normal, pero encontrar la manera de tocarlo sin que se note es complicadísimo. Después de Salgán, ya no se aguanta tocar cuadrado.

EL GATO EN EL ESTUCHE

Hay orquestas donde el bandoneón es el eje, pero otras en que está subordinado, como un instrumento más. En este sentido, ¿cómo se sintió tocando con Carlos Di Sarli? ¿Lo frustraba?

–No, de ningún modo. Yo gozaba la orquesta, escuchaba esos violines, a (*Roberto*) Guisado, a (*Antonio*) Rossi, y a él en el piano, y me preguntaba si era yo el que esta-

"ALGUNA VEZ DIJE QUE EL TANGO NO IBA A DESAPARECER PORQUE A LA GENTE NO LE INTERESARA, SINO PORQUE SE ACABARÍAN LOS INTÉRPRETES. ¡CÓMO ME EQUIVOQUÉ! LO QUE ME PREGUNTO ES DÓNDE ESTABAN METIDOS TODOS ESTOS PIBES QUE HAN IDO APARECIENDO. YO NO TUVE VOCACIÓN PARA ENSEÑAR, PERO ME HUBIERA GUSTADO QUE DE ALGUNO DE ESTOS PIBES SE DIJERA: *ÉSE ESTUDIÓ CON FEDERICO*."

A Leopoldo Federico –considerado casi unánimemente el mayor bandoneonista de la historia– le fueron robando, uno tras otro, sus instrumentos. Así bajó del Doble A al Tres B: más o menos como la Argentina. En este diálogo de notable franqueza con *Radar*, el padrino del Programa Bandoneón Buenos Aires Nácar habla de los nuevos músicos que revitalizan al instrumento que trenzó su vida con la del tango, confiesa que necesita estímulos, o proyectos que otros empujen, y se permite revisitar sus relaciones con Piazzolla, Salgán, Troilo, Pugliese y, algo melancólicamente, con ese compositor casi secreto llamado Leopoldo Federico.



FOTOS: NORA LEZANO

"Nunca me dediqué especialmente a componer. Aun así, tengo como sesenta títulos, y pienso que algunos pudieron haber tenido mejor suerte. Pero no me ocupé de editar los arreglos, y tampoco quería pedirles a otros que me los tocaran... para no correr el riesgo de que después me encajaran a cambio otro tango que a mí no me gustara."

ba haciendo todas esas canyengueadas, o sea el cantito pelado y un acompañamiento rudimentario. Ahí había que no tocar casi. Pero me sentía envuelto en esa masa orquestal, que tenía un sentido tanguero impresionante. Tal vez con el tiempo me hubiera hastiado de estar sin tocar. Pero Di Sarli disolvió la orquesta, y de ahí salté directamente a Piazzolla. Y estaba tan preocupado que me compré un bandoneón nuevo especialmente. "Si tengo que correr esta carrera, necesito un buen coche", me dije. Fue en el estuche de ese bandoneón que Astor me metió un gato.

FUEYERO SIN FUEYE

¿Usted toca con un Doble A? (*Considerados los bandoneones supremos; el nombre corresponde a las iniciales de la lutería alemana Alfred Arnold*)

–El Doble A que siempre usé me lo robaron. Ahora estoy tocando con un BBB, o Tres B, que siempre tuve de muletto (*Nota del entrevistador: Doble AA, Tres B... No confundir con las notas financieras de riesgo de Standard & Poor's o de Moody's*). Si en vez de b fuera w, parecería Internet –acota seriamente Federico–. Está muy lindo, muy entero. Es alemán también.

¿Está a la altura de un Doble A?

–No, pero no tengo más remedio. Acá (*señala un armario en su despacho, que mira a la calle Viamonte*) me robaron dos. Entraron ladrones y se llevaron de todo. Eso fue hace dos años. Pero antes de eso ya me habían robado el bandoneón de toda mi vida, una vez que lo mandé a arreglar. Quizá lo tenga alguien que ni se imagine... Ahora tengo el Tres B y otro más, que sirven para tocar en la intimidad, nada más.

YO NO SOY GENIOL

Su orquesta, que desde los primeros años '60 fue de las mejores, nunca tuvo sin embargo cantores a su altura. ¿Siente que se equivocó en la elección de las voces?

–Sí, es verdad. No le di suficiente importancia. En los comienzos estuvieron Hugo Marcelino (*Marcel*) y Aldo Fabré... Pero eran momentos de mucha lucha, y yo no podía tener pretensiones porque no podía ofrecer económicamente... Nunca tuve un representante, un apoderado. Como yo dirigía la Estable de Radio Belgrano, porque así tenía la diaria mía asegurada, me daba el gusto de tocar con mi orquesta.

Con la muerte de Julio Sosa (noviembre de 1964), cuando usted tuvo que hacerse cargo de la orquesta (que hasta entonces pertenecía al taquillero *Varón del Tango*), empezó el problema económico...

–Sí, y eso me obligó a desistir al poco tiempo de la orquesta. Fue como arrancarme algo de adentro. Pero surgió la formación del cuarteto con (*el guitarrista Roberto*) Grela, y me sentí tan bien con él que se me curó un poco ese berretín. Estuvimos cuatro o cinco años trabajando a pleno. Además, ya no tenía el problema de los pianos desafinados...

...porque sencillamente en el cuarteto no había piano.

–Eso era sensacional. Cuando nos llamaban de un lugar no teníamos que preguntar: "¿Y el piano cómo está?". Me acuerdo lo que sufríamos con Piazzolla o hasta con Salgán, cuando llegábamos a tocar a un lugar y el piano estaba medio tono bajo, o todo desafinado, o no andaban los pedales. Una vez con Salgán, mientras la orquesta tocaba en el palco, tuve necesidad de ir al baño. Y desde ahí escuché cómo salía la orquesta a través del único micrófono que se ponía adelante. Era impresionante: ¡una cosa horrible! Pensé que, si Salgán escuchaba eso, se pegaba un tiro.

¿Nunca tuvo apoyo con la orquesta?

–Nunca. Eso de pasar por una disquería y ver un afiche con mi foto que dijera: "Ya llegó el último disco de Leopoldo Federico". Yo no era nadie. El que entraba iría pensando en (*Aníbal*) Troilo, en (*Juan*) D'Arienzo, en (*Osvaldo*) Pugliese. ¿Cómo podían enterarse de que había algo mío? Antes, si a uno le dolía la cabeza, iba a comprar un Geniol, aunque hubiera otras cosas. Y yo no era Geniol. Aunque no por eso me desesperaba, porque me sentía recompensado al escuchar desde mi casa por la radio que pasaban un tango mío. He grabado y cada tanto vuelvo a grabar, pero honestamente no sé por qué lo hago.

¿No siente el afecto de la gente?

–A veces pienso que lo mío ya se acabó, pero camino por la calle y de repente me gritan de algún taxi, o voy a hacer algún trámite y me hacen ahorrar la cola... Eso me hace sentir que todavía existo.

ÉRAMOS TAN JÓVENES

También está el Federico compositor, el de "Cabulero", "Festival", "Tango al cielo"... ¿Qué quiso decir con "Éramos tan jóvenes"?

–Ese tema (*incluido en el CD* A Piazzolla) nace de un ciclo con ese nombre que hizo en Canal 13 María Herminia Avellaneda. Ella era muy hincha mía. Quería que yo hiciera música de los Beatles. Soñaba con cosas raras. Y me llamó para componer la música de esa tira.

Escuchándolo en su solo de bandoneón, "Éramos..." parece resumir todas sus emociones, toda su vida musical.

–La verdad es que el tema está redondo, tiene un principio y un fin. Quizá lo hice para complacer a María Herminia, que me festejaba todo lo que yo hacía. Eso me daba impulso, ganas. Solito no se me hubiera ocurrido nada.

O sea que necesita...

–...que me empujen, que me comprometan. Yo tengo el motor fuera de borda.

¿Se siente satisfecho como compositor?

–Nunca me dediqué especialmente a componer. Aun así, tengo como sesenta obras, y pienso que algunos títulos míos pudieron haber tenido mejor suerte. Pero quedaron ahí, como si no existieran. No me ocupé de editar los arreglos, y tampoco quería pedirles a otros que me los tocaran, para no correr el riesgo de que después me encajaran a cambio otro tango que a mí no me gustara. Preferí quedarme en el molde.



(*Nota del entrevistador: en estos días está por editarse en Japón un CD de la orquesta del pianista Osvaldo Requena, con doce temas escritos por éste con Federico.*)

¿Qué música escucha?

–Antes escuchaba todo. En clásica no soy especialista, aunque escucho una sinfonía que no sé ni de quién es y la gozo como el que más. Me gustaban mucho las grandes bandas de jazz, que ya nadie escucha. Para mí el rock no existe: no quiero perder ni dos segundos de mi vida con eso. Al final siempre me vuelvo a meter en el tango. Pero estoy con el dedito prendiendo y apagando la Dos Por Cuatro (*92.7, la FM municipal*), porque de repente pasan cosas que no soporto.

¿Como cuáles?

–No quiero hacer nombres. Pero hay conjuntos nuevos que han salido, y les difunden los discos aunque no lo merezcan. Muchos giran sobre una idea piazzollística, sin aportar nada.

Usted alguna vez renegó de Piazzolla...

–Es que dentro de Piazzolla hay dos músicos diferentes. Uno que me vuelve loco: la orquesta del '46, el quinteto (*Nuevo Tango, fundado en 1960*), pero como compositor escribió algunas cosas que no me enganchan. Repite tres minutos de una base, dos minutos de otra, una melodía, unos ruiditos y se acabó la obra. El Astor que me vuelve loco es el de la orquesta de cuerdas (*1955 en París, 1957 en Buenos Aires*). Dicen que Piazzolla cambiaba los tangos de otros. ¡Ojalá lo hubiese hecho con tangos míos!

BAILAR EL SILENCIO

¿Pugliese?

–Pugliese siempre tuvo sentido tanguero. Aunque un instrumento se quede con una nota un minuto entero, o aunque no toque nadie, la gente bailará el silencio.

Al revés de Salgán, la orquesta de Pugliese fue transformándose con los años...

–Pugliese obligaba a todos sus músicos a escribir, y eso fue cambiando a la orquesta a medida que unos reemplazaban a otros. Eso le permitió ir actualizándose. Empezó con una orquesta linda, tanguera, pero mucho más sencilla que las posteriores. Salgán, en cambio, dependió siempre de lo que él escribió y de sus ganas. Cuando estuve en su orquesta, él era una ametralladora de ideas. Era la época en que escribió todos los grandes arreglos de la historia.

Que después se limitó a repetir...

–Ésa es la gran diferencia con Piazzolla, que escribía un nuevo arreglo especial para cada nuevo ejecutante, como un traje a medida.

MEJOR NO LUCHAR

¿Qué piensa del público?

–El público... Toda esta mezcla de cosas buenas y malas influye en el oído de la gente. Y no todo el mundo sabe distinguir lo que está bien de lo que está mal.

¿Lo amarga eso?

–Yo no voy al frente. No empujo, no insisto. Nunca llamo dos veces, porque me da vergüenza. Y a lo mejor no me contestaron por alguna estupidez, y dejé pasar esa oportunidad. Porque ahora no es más como antes: cuando yo me iba de una orquesta, como la de (*Osmar*) Maderna, ya me estaban llamando para otra. Ahora no es más así. Ahora uno tiene que provocar el trabajo, inventar cosas.

¿Y usted no tiene ganas de inventar cosas?

–No –responde Federico, silenciando la voz–. Siempre estoy dispuesto a seguir a otro que tenga la fuerza. En ese caso no me tiro atrás, y me llevo el mundo por delante. Pero necesito un estímulo. Me da hasta pudor llamar a mis músicos para decirles que hay una actuación, que tendríamos que ensayar, porque sé que no les estoy ofreciendo nada brillante. Por eso toda esa tarea la descargo en el japonés (*el aquerenciado bandoneonista Yoshinori Yoneyama*). Salvo los músicos que tienen un puesto estable, sea en el Colón, en la Orquesta del Tango de Buenos Aires o en la Filiberto, que tienen un sueldito, los demás sólo picotean. A veces salen grandes notas en los diarios sobre actuaciones de Fulano o de Mengano, pero después esos mismos vienen acá y nos cuentan los desencantos que sufren. Reniegan con el sonido, con la atención. Y, encima, al final no les pagan. Entonces digo: "Mejor me quedo en casa y vivo con el recuerdo". ■

"Dentro de Piazzolla hay dos músicos diferentes. Como compositor escribió algunas cosas que no me enganchan nada, donde repite tres minutos de una base, dos minutos de otra, una melodía, unos ruiditos y se acabó la obra. Pero el Astor de la orquesta de cuerdas o del quinteto Nuevo Tango me vuelve loco. Dicen que Piazzolla cambiaba los tangos de otros. ¡Ojalá lo hubiese hecho con tangos míos!"

ROJO Y NEGRO

HITOS Un Tarantino desencajado de tanto escribir guiones que no filma. Un productor que no quería ser productor. Una lista de estrellas como James Woods y George Clooney que se niegan a participar. Un Harvey Keitel que se suma al proyecto y decide trasladarlo de Los Angeles a Nueva York de su propio bolsillo. Un set en el que nunca alcanza la sangre y un actor sale a manejar con otro en el baúl del auto. A diez años de su filmación, los que estuvieron ahí cuentan cómo fue hacer *Perros de la calle*, la película que inventó el cine de los 90.

EL ORIGEN

QUENTIN TARANTINO (director): Primero escribí *Escape salvaje* (*True Romance*) y me pasé dos años tratando de conseguir algo de dinero por el guión. Después escribí *Asesinos por naturaleza*, con la esperanza de dirigirla yo. Se hablaba de medio millón de dólares, pero después de un año y medio lo único que pasó realmente fue que me dejaron afuera del proyecto. Así que fue la frustración lo que me llevó a sentarme a escribir *Perros de la calle*. Seguía trabajando en aquel videoclub, donde había armado un estante especial que era como una retrospectiva rotativa: una semana dedicada a David Carradine, otra a Nicholas Ray, otra a las mejores películas de espadachines. Y una semana armamos una de robos a mano armada: *Rififí*, *Topkapi*, *El affair de Thomas Crown*. Para hacer la selección, me llevé un montón de videos a casa. En ese contexto, después de un par de noches a puro balazo, se me metió en la cabeza que ahí tenía un género perfecto para reformular.

MONTE HELLMAN (productor ejecutivo): Mucha gente dice que *Perros de la calle* es una gran película de robo. Para mí no. Quiero decir: es mucho más que eso. Pero de robo no es, entre otras razones porque el robo en sí no se ve nunca. Creo que tengo cierta autoridad en la materia, porque yo mismo dirigí por lo menos una docena de películas de robos a mano armada.

TARANTINO: La idea era que toda la película girara en torno de un evento que no se veía nunca. Lo que yo pretendía era que transcurriera toda en ese depósito donde se reúnen después del asalto, lo que en una película de robo normal ocuparía diez minutos a lo sumo. Mi idea era clavarme ahí y hacerla transcurrir en tiempo real, sin trampas cronológicas.

LA SUERTE LLAMA DOS VECES

TARANTINO: Ésta la iba a filmar, como fuera. Ya saben: cine guerrilla. Por treinta lucas, en doce días, blanco y negro, con amigos y parentela haciendo todos los papeles.

LAWRENCE BENDER (productor): Nunca quise ser productor. Quentin y yo vemos las cosas de maneras diferentes. Él siempre supo lo que quiere: creo que en su vida anterior ya sabía qué quería hacer en ésta. Yo, en cambio, nunca lo supe. Todavía no lo sé.

TARANTINO: Lawrence cayó del cielo. Fue providencial.

BENDER: Los dos estábamos quebrados. Quentin no tenía auto, así que no podía ni venir a casa. Y yo no tenía ni una moneda, así que no podíamos hacer fotocopias. Para leer el guión tuve que ir hasta su casa. En cuanto empecé a hojearlo supe que era un texto extraordinario. Y le dije: "Dame algo de tiempo, no podés decirme que no. Te aseguro que puedo conseguir buen dinero para hacer esta película".

TARANTINO: Yo le contesté: "Ni en pedo, ya escuché eso un millón de veces".

BENDER: Pero terminó dándome dos meses, cosa que, como todo persona en su sano juicio sabe de sobra, no alcanza para nada. Especialmente para dos personas que nadie conoce en el ambiente. Después de mucho andar encontré una compañía de video más o menos dispuesta a poner medio millón y un inversionista de Canadá que estaba un poco más dispuesto... pero sólo si su novia podía hacer el papel de Míster Blonde. Era una idea tan delirante que la contemplamos por unos instantes, como opción si pegábamos el viraje a lo francamente bizarro.

HELLMAN: Hubo un breve período en donde pareció que me la iban a dar a dirigir a mí. Primero me dieron el guión y me gustó tanto que acepté reunirme con Quentin, quien me citó en una heladería a compartir un sundae. Fui aunque detesto los sundaes, él me dijo que le gustaban algunas de mis películas y yo le dije que me gustaba su guión y entonces él me interrumpió para decir: "Lamento si te estoy haciendo perder el tiempo, pero *yo* voy a dirigir la película". Yo le dije que respetaba eso, pero igual quería estar en la película. Así me convertí en el productor ejecutivo de *Perros de la calle*.

BENDER: Monte Hellman fue el padrino y el tutor del proyecto. Todavía no terminábamos de hacernos a la idea de que lo teníamos a bordo cuando supimos que Harvey Keitel también quería estar. Fue como un milagro. Yo conocía a una de sus entrenadoras, Lily Parker, y le mandé el guión a través de ella.

UN MALDITO POLICÍA

HARVEY KEITEL: Lily Parker no sólo me dio el guión sino que me llamaba todos los días a ver si ya lo había leído. Lo que me gustó del texto fue que ofrecía una nueva manera de ver ciertos temas clásicos, como la traición, la camaradería, la confianza y la redención. Me impresionó especialmente el código hemingwaiano que regía a los personajes en un mundo sin sentido. Así que llamé a Bender y le dije que estaba dispuesto a darles una mano.

BENDER: Keitel me llamó por teléfono y me dijo: "Cuenten conmigo. No sólo para actuar. Quiero que esta película se haga. Estoy dispuesto a ser uno de los productores".

> TODOS LOS DÍAS LLAMABAN DEL SET PARA PEDIR MÁS SANGRE. "PERO SI LES MANDAMOS VEINTE LITROS ESTA MAÑANA", DECÍAMOS NOSOTROS. "¡ES POCO!", NOS DECÍAN. "NO NOS ALCANZA."
>
> GREG NICOTERO (ENCARGADO DE EFECTOS ESPECIALES)

TARANTINO: De golpe ya no éramos más dos pibes ignotos con un guión... éramos la banda del nuevo proyecto de Harvey Keitel.

BENDER: Keitel era Dios en Hollywood, después de *Un maldito policía*. No sólo era un actor de culto sino una estrella. Su presencia nos dio un peso en el ambiente que hasta entonces era sencillamente inconcebible.

TARANTINO: Por supuesto, yo me sabía de memoria desde mi adolescencia cada una de sus líneas en *Calles peligrosas* y *Taxi driver*. Pero para qué mentir: no escribí el papel para Harvey Keitel, la verdad, porque siempre pensé que terminaría haciéndolo mi tío Pete, o alguien así.

BENDER: Yo conocía a casi todos los profesores de actuación de Nueva York que conocía Harvey y estaba bastante en sincro con su estilo de actuación. Teníamos un montón de cosas en común. Claro que Keitel las había llevado un poquito más lejos que yo. Pero fuera de eso, somos almas gemelas.

YO TAMBIÉN FUI UN PERRO DE LA CALLE

TARANTINO: Todos vivíamos en Los Angeles, pero Harvey dijo: "Este proyecto necesita actores de verdad. Tenemos que probar gente de Nueva York". Así que pagó nuestros pasajes de avión y nos instaló en un hotel y contrató aún director de casting amigo suyo por un fin de semana para probar gente de allá.

KEITEL: Al principio me dejó un poco atónito que Quentin y Bender no aceptaran al instante mis sugerencias. Después todo anduvo bien.

HELLMAN: Se empezaron a barajar nombres importantes para los diferentes papeles del reparto. George Clooney, por ejemplo, aunque creo que no le interesó demasiado; Samuel Jackson, que estuvo a punto de quedarse con el papel de Holdaway (el gurú de Míster Orange); James Woods, que ya no me acuerdo por qué a último momento falló.

JAMES WOODS: Es cierto, me ofrecieron un papel. En realidad llamaron a mi agencia (CAA) y los hijos de puta nunca me avisaron porque no querían que aceptara ninguna película donde mi paga fuera inferior a los cincuenta mil. Preferían mandarme a hacer una de esas basuras europeas por un millón o lo que consiguieran sacar.

KEITEL: Todos los personajes eran igual de interesantes. Cada uno tenía su complejidad, su vuelta de tuerca, y su encanto también. La mitad del tiempo te parecían geniales y la otra mitad te parecían detestables, pero siempre te parecían interesantes.

TOM SIZEMORE: Llegó un punto en que el papel de Míster Pink estaba entre Steve Buscemi y yo. Blonde fue casi enseguida para Michael Madsen. Yo me moría por hacer Pink y aunque somos compadres de toda la vida con Michael, lo envidiaba como un enfermo por ya estar adentro. Todavía me jode a veces no haber quedado adentro.

A TRABAJAR

STEVE BUSCEMI: Ensayamos dos semanas antes de filmar. Todo se charlaba, todo se probaba a ver adónde nos llevaba. Fue uno de los mejores ensayos prefilmación de mi carrera. Realmente exploramos cada aspecto del guión a fondo. Incluso ensayamos muchísimo escenas que no estaban escritas.



KEITEL: Yo pensaba que algún miembro de la familia de Quentin venía de ese ambiente. O él mismo. Realmente me sorprendió descubrir que lo había sacado todo de las películas que había visto.

EDWARD BUNKER (ex convicto, escritor de novelas policiales y actor): Quentin había leído mis libros o al menos los conocía y creo que la idea de contratarme fue que mi "asesoría" o mi mera presencia en el set le agregara una dosis de credibilidad a la cosa. Porque toda la parte criminal era sencillamente ridícula. Todo eso de los tipos vestidos igual, tomando el desayuno en un *diner*, hablando de las cosas que hablaban... Ningún criminal que conozco planearía un golpe así. Y ni hablar de ese delirio de Míster Pink, Míster White... Creo que demuestra a las claras que Quentin no tiene la más pálida idea de cómo es el mundo del hampa.

KEITEL: Tenía que lidiar con ocho estilos diferentes de actuación, ocho personalidades fuertes, ocho tipos de una dinámica más que considerable. Y se ganó la confianza y el respeto de todos desde el primer ensayo.

TARANTINO: Todo se reducía a hacerles ver que la violencia es una de las cosas más divertidas que existen para ver.

GREG NICOTERO (encargado de efectos especiales): La sangre la hicimos con colorante de comidas en polvo y jarabe. El problema es que en el guión de Quentin hablaba de "sangre real" y "sangre flashback". E insistió en que la sangre de las escenas en flashback fuera de diferente color que la otra. No se nota en la película, pero cuando estábamos filmando había una gran diferencia: la de los flashbacks tenía que ser más de dibujo animado, según Quentin, así que le pusimos un poco más de blanco.

TIM ROTH: Era un garrón. Después de cada escena sangrienta tenía que pedirle a alguien que me sacara del charco. Esa mierda era más pegajosa que melaza.

NICOTERO: Todos los días llamaban del set para pedir más sangre. "Pero si les mandamos veinte litros esta mañana", decíamos nosotros. "¡Es poco!", nos decían. "No nos alcanza".

TRAIGAN LA OREJA DE KIRK BALTZ

MICHAEL MADSEN: Tenía que ir al límite de la crueldad y la testarudez con Míster Blonde. Lo sabía Quentin, lo sabía yo y lo sabían todos. Estuvo bueno, pero fue un poco... truculento.

SIZEMORE: Michael es un amigo, pero no me gustaría tener que enfrentarme con él en una pelea.

ROTH: Michael se hizo muy amigo de mi hijo Jake. De hecho, es un tipo encantador, no sólo con los chicos sino también con los grandes también. Lo que pasa es que le salen fenómeno los psicópatas.

TARANTINO: Lo he repetido hasta el cansancio. No me senté frente a la computadora y dije: "Ahora me voy a mandar una puteada de escena de tortura". Tenía a Míster Blonde y al policía frente a frente, y hasta el momento en que Blonde sacó la navaja de su bota yo ni me imaginaba lo que se venía. Me pasa bastante seguido cuando estoy escribiendo.

MADSEN: Creo que todo aquel que haya tenido que pisar una comisaría o soportar la prepotencia policial tiene que haber disfrutado al menos un poquito con la escena, en algún rincón de su mente.

TARANTINO: Adoro esa escena. Para mí es la más cinemática de toda la película. Lo que más me gusta es que realmente es graciosa hasta el momento en que le corta la oreja al policía. Mientras le hace el bailecito al compás de "Stuck In The Middle With You", me atrevo a desafiar a quien sea a verla y que diga si *no* la disfruta. Y cuando ya le cortó la oreja y la tiene en la mano y le *habla*, mientras el policía sigue aullando de dolor, ahí se combina todo y cierra, a mi modo de ver. Creo que fue por eso que causó tal sensación: porque uno no sabe qué sentir exactamente.

BUNKER: Yo estaba en el set cuando Madsen se llevó a Kirk Baltz a dar una vuelta en el auto. Tardaron años. Quentin se empezó a preocupar en serio.

MADSEN: Me pareció una buena idea lo de salir a dar la vuelta. No sólo porque a Kirk le serviría para saber lo que se siente al ir en el baúl de un coche sino porque a mí también me serviría para saber lo que se siente al llevar a alguien en el baúl. Así que encerré a Kirk y arranqué. Anduve dando vueltas media hora, o quizá fue un poco más, no me acuerdo. Lo que sí me acuerdo es que me metí por unos callejones llenos de baches y tenía la radio a todo volumen y estaba completamente metido en mi personaje. Creo que ése fue el momento en que lo entendí a fondo. El pobre Kirk salió del baúl en un estado desastroso. Además de lo que había transpirado, parece que había algo en el baúl que le daba todo el tiempo en la cabeza.

NICOTERO: Hicimos una aplicación en dos partes: una de ellas estaba pegada a la oreja de Kirk y disimulada con la peluca que le pusimos; la otra era la que se desprendía del cráneo. Cuando la gente salía de la sala en esa escena me acuerdo que pensé: "Increíble lo que pueden producir dos pedazos de gomaespuma". El impacto que causó demuestra cuán poderosa es la imaginación del espectador: porque nunca se *ve* que Michael le rebane realmente la oreja a Kirk.

TARANTINO: En el festival de Sitges, antes de ir a Cannes, Wes Craven se levantó de la butaca y salió de la sala. ¡El tipo que dirigió *Pesadilla*! Y Stuart Gordon, el director de *Reanimator*, se tapó los ojos. Yo lo vi. Yo los vi a los dos.

KEITEL: Tengo mis problemas con el uso de la violencia para atraer al espectador. Cuando se usa el recurso con ese propósito creo que causa mucho daño. Pero es otra cosa cuando la violencia tiene un motivo. Si se explora el motivo, me parece que vale como recurso.

TARANTINO: No hay nada más sencillo en el mundo que decir que uno se opone a la violencia, porque realmente es algo terrible en la vida real. Pero en el teatro y en el cine es otra cosa. Decir que a uno no le gusta la violencia en el cine es como decir que no le gustan las escenas musicales, o los gags de comedia. Al que no le guste que no vaya, y listo.

Inevitables

teatro



RADAR RECOMIENDA

El que trabaja con el martillo.
En una casa –literalmente una casa, porque la pieza se realiza en ese ámbito, no en una sala de teatro–, acorralado por la demencia y aplastado por la soledad, un tipo llamado Marcos decide abrirles la puerta a tres desconocidos y ofrecerles techo a cambio de compañía. Entre Beckett y el thriller, en menos de 40 minutos, la obra se tensa vertiginosamente hasta alcanzar su clímax psicológico. Pequeño suceso por el que circulan sin molestar los fantasmas de las casas tomadas, los demonios nacionales y el espectro de personas reducidas a nada. Ajena al circuito convencional y no convencional de teatros, la obra dirigida por Esteban Fagnani y escrita por Marcelo Bertuccio se puede ver por última vez en este año el sábado. Con actuaciones de Javier Acuña, Gaby Ferrero, Miguel Forza de Paul, Andrés Ventura, Liliana Medela y Eleonora Menutti.
El sábado a las 23.30 en Combate de los Pozos 1023. (Entrada $ 3. Estrictamente con reservas: 4552-2650 / 4803-8265.)

LAS MÁS TAQUILLERAS

1 **Caetano Veloso**
Gran Rex, Corrientes 855

2 **Ricardo Montaner**
Gran Rex, Corrientes 855

3 **León Gieco**
Opera, Corrientes 860

4 **Sandra Mihanovich y Marilina Ross**
Teatro Maipo, Esmeralda 443

5 **Miguel Mateos**
Teatro Astral, Av. Corrientes 1639

Fuente: A. Argentina de Empresarios Teatrales.

música



RADAR RECOMIENDA

Is This It Es cierto:
The Strokes no inventaron nada (tienen más de una deuda con The Velvet Underground y The Stooges) pero su disco, aunque no original, es de lo más refrescante del año. Desprolijo y urgente, es un regreso al rock'n'roll genuino, convincente y divertido, sobre todo en canciones como "Last Nite" o "Barely Legal". Es aconsejable no adquirir la versión estadounidense de este disco porque le falta un tema ("New York City Cops", quitado para no ofender después del atentado a las Torres Gemelas) y la tapa es más "decente" y, claro está, más fea.

Las canciones de Almodóvar
Viendo las películas es imposible dejar de desear que todas esas canciones emocionantes, kitsch, ridículas o excelentes se editaran todas juntas. Este disco las tiene: está Chavela Vargas, esa versión de "I Will Survive" en castellano ("Resistiré", originalmente en *Atame*), Luz Casals (con "Piensa en mí" de *Tacones lejanos*), boleros y hasta temas del propio Pedro, tan malos que son divertidos.

LOS MÁS VENDIDOS

1 **Mis romances**
Luis Miguel
Warner

2 **MTV Unplugged**
Alejandro Sanz
Warner

3 **Bandana**
Bandana
BMG

4 **GHV2**
Madonna
Warner

5 **Servicio de lavandería**
Shakira
Sony

Fuente: Musimundo, Avda. de Mayo y Florida y sucursales.

video



RADAR RECOMIENDA

El planeta de los simios
Tim Burton se encargó de reactualizar la película clásica (y la recordada serie) de los años '60 usando una estética completamente diferente que incluye monos sumamente realistas, grandes batallas, un guión sin demasiado brillo pero entretenido y hasta un cameo de Charlton Heston como patriarca simio. El resto del elenco lo completan Tim Roth como un general simio perverso, Helena Bonham-Carter como una militante de los derechos humanos y Mark Walhberg como el humano héroe que liberará a su especie de los dictadores monos.

Cecil B. Demente
La última película del irreverente John Waters sólo se consigue en video, y se trata de una enloquecida sátira que se burla tanto de la maquinaria de Hollywood como de los cineastas independientes. Melanie Griffith es una estrella de cine secuestrada por un equipo de cineastas terroristas, que la obligan a protagonizar su film. Pero ella sufre el síndrome Estocolmo (no es casual que Patty Hearst haga un pequeño papel en el film) y se une a la causa de los frenéticos realizadores.

LAS MÁS ALQUILADAS

1 **Desde ahora y para siempre**
de John Huston
con Anjelica Huston

2 **Shadows**
de John Cassavetes
con Ben Carruthers y Lelia Goldoni

3 **Fin de fiesta**
de Leopoldo Torre Nilsson
con Lautaro Murúa y Graciela Borges

4 **El jardín de la alegría**
de Nigel Cole
con Brenda Blethyn

5 **El viento nos llevará**
de Abbas Kiarostami
con Behzad Dourani

Fuente: La Videoteca de Liberarte, Corrientes 1555.

Hoy recomiendan los integrantes del grupo de teatro (de la ciudad) de Rosario, *El rayo misterioso*.



Virginia Dragone
Actriz de El rayo misterioso

Recomiendo la obra *Cinco puertas* del Grupo *Teatro Libre*, con dirección de Omar Pacheco. Partiendo desde el punto de vista de la estructura dramática, creo que hay una muy buena utilización de efectos de sonido, luces, vestuarios, cuerpos, espacios, puertas. Provocan sensaciones, impacto, que logran captar casi hipnóticamente la atención del espectador. Destacable la desenvoltura de los actores en el espacio escénico, la utilización del cuerpo como elemento técnico, claro emergente del trabajo que viene realizando el Grupo desde hace más de quince años.



Natalia Miguel
Actriz de El rayo misterioso

Si me piden recomendar música, pienso al instante en dos grandes grupos: Led Zeppelin y Pink Floyd. No soy capaz de hablar de un CD en especial porque, a mi criterio, toda la producción de estos dos grupos vale y merece ser escuchada. Los recomiendo porque marcaron la historia de muchas personas que supieron dejarse llevar por su música, porque son símbolo de la búsqueda de la verdad, de la comunicación, de la sensibilidad y de todo lo que el ser humano carece. Y porque se jugaron a romper con los cánones de la música, experimentaron, profundizaron y nos enseñaron.



Aldo El-Jatib
Director de El rayo misterioso

Recomendaría toda la filmografía de Stanley Kubrick, especialmente *La naranja mecánica*, y además *Feos, sucios y malos* de Ettore Scola. Considero estas obras un ejemplo de profundidad en compromiso con el mundo que nos rodea. Funcionan como radiadores pedagógicos: impregnan y contagian al pagano de una especie de poesía de alto vuelo de la cotidianidad. Son la belleza de nuestro tiempo. Conocer estos trabajos amplifica nuestra capacidad de percepción y nos recuerda que la lectura crítica en el arte es imprescindible para el crecimiento de las sociedades que han perdido el rumbo, y para que los valores humanos que construyan un camino.

Testimonios recogidos por Gabriela Carlson

cine



RADAR RECOMIENDA

El Bola

Esta película es el debut en largometraje del actor Achero Mañas y cuando se estrenó arrasó en los Premios Goya, obteniendo el premio a Mejor Película. El tema es brutal: un niño se refugia en la casa de un amigo del colegio escapando de un padre autoritario que lo maltrata y golpea con saña. Le hubiera sido fácil caer en la sensiblería o el maniqueísmo, pero Mañas se las arregla para que sea un retrato realista y conmovedor sobre la violencia en la España de hoy.

Ciclo "Obras Maestras"

Le quedan tres fines de semana a este ciclo del Cine Club Eco que presenta clásicos (en funciones que terminan con debate y café). Hoy se proyectará *El baile* de Ettore Scola. Sábado y domingo que viene le toca a *Ensayo de orquesta* de Federico Fellini y el último fin de semana de diciembre *La doble vida de Verónica* de Krzysztof Kieslowski. La entrada es un bono contribución de $ 4

Sábados y domingos a las 19 en Cine Club ECO, Corrientes 4940 2º E, Villa Crespo.

LAS MÁS VISTAS

1. **Monsters Inc.** de Peter Docter
2. **Harry Potter y la piedra filosofal** de Chris Columbus *con Daniel Radcliffe y Emma Watson*
3. **Ni una palabra** de Gary Fleder *con Michael Douglas*
4. **Los Otros** de Alejandro Amenábar *con Nicole Kidman*
5. **Rápido y furioso** de Bob Cohen *con Vin Diesel y Michelle Rodriguez*

Fuente: AC Nielsen-Edi Argentina.



Verónica Garat

Actriz de El rayo misterioso

Largamente demorado su estreno en Argentina, y súbitamente ingresada luego del 11 de septiembre, *La pianiste* (aquí rebautizada como *La profesora de piano*) es mil veces excelente. El inquietante desafío de mostrar los extremos de las pasiones humanas convoca la conmoción de los sentidos. El cuerpo recibe y reacciona: la película te deja suspendida en la butaca. Recomendaría también *Los otros,* siempre y cuando lean primero *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, libro en el cual se basa esta película prolija, con un muy buen suspenso, que obedeciendo a su origen da otra vuelta de tuerca: ahora es desde la mirada de los muertos el planteo de los grandes enigmas.

radio



RADAR RECOMIENDA

Demasiada información

La idea del programa es resumir la semana en un solo día, abordando el tema principal. Las entrevistas enuncian su propia agenda y se presentan las opiniones que ayudan a contextualizar las noticias. Pero además, para que no todo sea actualidad, se pone al aire material de archivo que apela a sacudir la memoria, y momentos de humor para que puedan participar los oyentes. Ya se trataron temas como el atentado a las Torres Gemelas, el Censo, la libertad de Carlos Menem, se recordó el aniversario del asesinato de Ernesto Che Guevara con sus discursos y los de Fidel Castro, se rescató un reportaje a Borges realizado por Radio France y difundido en español, se escuchó la última entrevista a Jorge Cafrune y probablemente en estos días se tratarán en profundidad las nuevas medidas económicas. Conducen Eduardo Tagliaferro y Guillermo Marcello. La edición y archivos están a cargo de Vicente Albute y la producción es de Liliana Arias.

Los sábados de 12 a 13 por Radio Ciudad, AM 1110

SE ESCUCHA

1. **La Mega** FM 98.3 *Share 14.44*
2. **Rock & Pop** FM 95.9 *Share 9.38*
3. **Hit** FM 105.5 *Share 8.24*
4. **La 100** FM 100 *Share 7.72*
5. **Aspen** FM 102.3 *Share 6.43*

Emisoras FM más escuchadas. Fuente: Ibope.



José Pierini

Actor de El rayo misterioso

Entre la diversidad de la oferta radial, recomiendo la programación de la FM *La Tribu.* Mas allá de lo estrictamente radial, me parece interesantísimo el proyecto que llevan adelante como entidad cultural, que se desprende de una actitud ética muy difícil de sostener en un medio tan masivo como la radio: ese afán de agitar con una actitud proselitista siempre medida y coherente. Destaco el rol fundamental y sumamente jugado que cumple esta emisora, brindando espacios de difusión y producción a todo un arte que circula por los márgenes. Mis mayores felicitaciones, y escuchen FM *La Tribu.*

televisión



RADAR RECOMIENDA

Caiga quien caiga

Cuando se despidieron hace dos años, Mario Pergolini, Eduardo de la Puente y Juan Di Natale pensaban que los años de De la Rúa serían aburridos. El regreso los encuentra quizá con más cosas que decir que en el período anterior. Después de dos shows en el Gran Rex la semana pasada, se verá lo mejor de las presentaciones por Canal 13, y ya están cerradas las negociaciones para que el ciclo vuelva definitivamente el año que viene. Además de Daniel Tognetti y Andy Kusnetzoff (que estarán sólo para el especial), participan invitados como Mirtha Legrand y Fernando Peña.

Mañana a las 22 por Canal 13

Scream Test

Ya no saben qué inventar: este reality show "de terror" consiste en encerrar gente en edificios embrujados y abandonados, cámara en mano, estilo *The Blair Witch Project.* Tienen que pasar pruebas, y la producción los asusta y los hace llorar. Increíble en todo sentido.

Los jueves a las 21 por USA Network

EL RATING MANDA

1. **El show de Videomatch** Telefé *27.2*
2. **Telenoche Investiga** Canal 13 *24.0*
3. **Yago, Pasión Morena** Telefé *22.6*
4. **El sodero de mi vida** Canal 13 *17.8*
5. **22 El Loco** Canal 13 *17.8*

Programas más vistos la semana pasada. Fuente: Ibope.



Ariel Gauna

Actor de El rayo misterioso

¿Cuánto más deberán hacer los hombres de nuestra historia para no volver a repetir los mismos errores? Tendríamos que espiar por el ojo de la cerradura cada acontecer de esos hombres y mujeres –muchas veces tapados por otros hombres y mujeres– que se desgarraron a gritos para cambiar algo. Y no caer, como es costumbre, en la repetición de la autodestrucción y la muerte. *The History Channel* nos propone traernos al presente las imágenes de un pasado olvidado por nuestra memoria adormecida. Acortemos el camino entonces, traicionémonos, para no caer cien veces más en la tentación del reposo.

salí

HOY: EL FEDERAL

En los últimos años muchos comensales han sido impulsados a incursionar en sabores exóticos provenientes de tierras remotas, en restaurantes que con mayor o menor suerte reproducen esa referencia fundamental de la cultura de un pueblo. En el caso de *El Federal,* la propuesta es volver a las fuentes, rescatando la riqueza de la alta cocina argentina, dueña de una identidad propia que complementa los frutos de esta tierra y los alimentos traídos de toda Europa en una mezcla perfecta de sabores. El asado, el locro, la empanada, la carbonada, la humita, los tamales son algunos de los platos típicos de la cocina criolla, en la que la carne es el ingrediente fundamental pero no el único. El cocinero Pablo del Río y su socia Paula Comparatore sorprenden a los comensales con un menú que congrega sabores de cada región del país elaborados con las materias primas sobresalientes. Así se incorporan frutos del mar a los pucheros, o en el clásico postre *Vigilante,* por ejemplo, se reemplaza el tradicional queso y dulce por helado de dulce de batata con helado de quesillo.

El lugar ofrece el marco adecuado para el disfrute: con gran sobriedad, la arquitecta Cecilia Timosi logró adaptar una antigua casa de Palermo, creando un ambiente que combina calidez y elegancia.

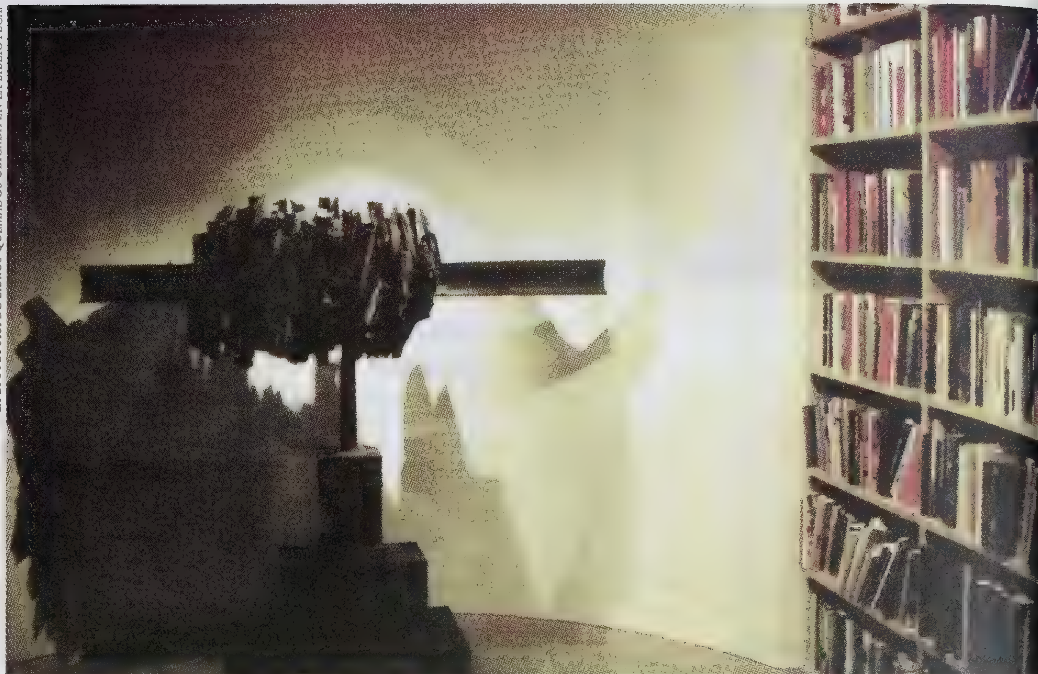
De la nueva carta de verano en la que da ganas de probar todo, se destacan como entrada la *Tabla especial de achuras* y la ensalada *Mar y Campo* (hojas moradas, pimientos asados, vieiras en vinagreta de lima, y longaniza ahumada crocante), pero también se puede elegir degustar empanaditas salteñas, tamales, humita en chala, entre otras delicias (desde $6). De los platos principales (desde $10), dos excelentes opciones son el *Jabalí del Bolsón,* con salsa de cerveza negra y miel, papas asadas con romero, zanahorias glaseadas y cebada perlada y el *Cabrito cuyano,* acompañado de tomaticán, batatitas confitadas en aceite de ajo y ensalada de rúcula, pero hay otras posibilidades igualmente tentadoras en base a pato, cordero, pastas, carnes rojas y pescados. También hay postres de cada región para todos los gustos, como los exquisitos *Rojos del bosque* (budincito húmedo de chocolate, frutos rojos frescos, pastillas de chocolate amargo, mousse de miel y salsa roja). A esto se le agrega una prolífica carta de champagnes y vinos, entre varietales (que pueden ser degustados por copa), y bivarietales y genéricos, todos de bodegas nacionales.

Para celebrar la Navidad y recibir el Nuevo Año, *El Federal* propone un menú de $40 por persona, que incluye: una mesa de entradas bufete (imperdible), un primer plato en el que se puede elegir entre, *Jabalí del Bolsón, Cordero patagónico, Cabrito cuyano,* o *Patito de San Pedro;* un postre, también a elección: *Gran Argentino* (degustación de minipostres a base de dulce de leche) o *Vigilante helado* (con salsa de chocolate crocante de batata y garrapiñada de almendras), con bebidas (vinos, agua, gaseosa, champagne, té, café), y una mesa de dulces navideños.

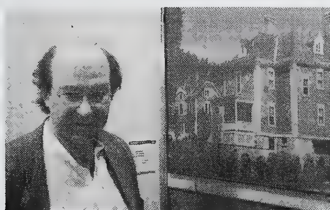
Además *El Federal* abrió hace poco *La Pulpería* (en Serrano 1507) un paradero de venta de panes caseros, chipa, facturas, alfajores, dulces caseros salteños, el clásico dulce de leche, vinos, fiambres ahumados, empanadas, tamales, humitas y más, que invita como antaño, a la degustación y el encuentro. Ya que no sólo se puede pasar y comprar alguna de esas delicias, sino que además se puede desayunar, almorzar, o disfrutar de algún aperitivo en el living, la barra, o al sol en la vereda. *La Pulpería* está abierta domingos, martes y miércoles de 8 a 20. Tel. 4832-8084

El Federal restaurante-bar. Abierto de martes a domingo de 8 a 2. Honduras 5254. Palermo Viejo. Reservas: 4832-6500

Sobre héroes y tumbas


LA ESCULTURA DE LIBROS QUEMADOS UBICADA EN LA BIBLIOTECA.

Julián Bonder es un arquitecto argentino egresado de la UBA. Trabaja en Cambridge, Massachusetts. Es profesor asociado en Roger Williams University School of Architecture, en Rhode Island. Una parte importante de su trabajo académico se ha concentrado en investigar la relación entre memoria y arquitectura. Por esas tareas fue comisionado para diseñar y construir el **Center for Holocaust Studies**, en Clark University, donde erigió el primer monumento del Holocausto en ser censurado. He aquí la conferencia que brindó (fuera de programa) en la última Bienal de Arquitectura de Buenos Aires.



POR JULIÁN BONDER

"Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras."
FUNES EL MEMORIOSO, DE JORGE LUIS BORGES

1 Recordar es una actividad vital que da identidad a nuestro pasado y define nuestro presente. La memoria es selectiva y está construida sobre un sistema dialéctico entre el olvido y el recuerdo. Las memorias personales y las memorias sociales están siempre sujetas a construcción, a negaciones, a represión. Son borrosas e imperfectas; no permanentes. En las sociedades modernas, la memoria colectiva se negocia en los valores, las creencias, los rituales e instituciones del cuerpo social.

2 En la ciudad, la memoria está erigida en ciertos edificios o sitios públicos: monumentos, museos, memoriales. Desde los 80, las sociedades occidentales han empezado a desarrollar una especie de persecución obsesiva por el tema de la memoria. En sus diferentes formas, la memoria se ha convertido en un marco cultural que tiene que ver con la historiografía, con estudios urbanos, con arte, paisaje y arquitectura.

Si la modernidad liberó a Occidente de la constricción de la memoria, la posmodernidad parece estar luchando entre la amnesia y una obsesión enfermiza por el pasado. Lo vemos en la proliferación de centros históricos para el turismo, la recuperación de todo tipo de objetos o edificios antiguos (muchos sin valor arquitectónico), modas retro, el kistch, el entusiasmo por las biografías, las colecciones de fotos, etc. Todo esto tiene que ver con una sensibilidad que Adorno llamó *museal*. Esta fascinación por el pasado puede ser pensada como una forma compensatoria de olvido. Los memoriales y los museos pueden estar funcionando como puntos paradigmáticos de esta sociedad contemporánea.

Las últimas décadas especializadas en ideologías del progreso nos han enseñado el lado oscuro de la modernidad. En la mayor parte de esta visión, el Holocausto, que de alguna manera representa una suerte de paradoja del proceso, tiene un rol central en la crisis entre memoria y modernidad.

3 La arquitectura se produce en el punto de contacto entre mente y sitio. Ocurre en el horizonte y tiene que ver con una transformación de la topografía. La arquitectura opera primero como deseo, luego como intuición, luego como anticipación, antes de ser transformada en presencia.

Para que la arquitectura se haga presente, debe haber una reorganización poética de la materia. Esta reorganización material es la transformación de energía en ladrillos, de imágenes en forma construida y de sitio en lugar.

Todo trabajo arquitectónico es una especie de fundación arqueológica. La arquitectura es la obligación de mirar hacia el mundo empírico para abrir un diálogo crítico. Este diálogo con la geografía del contexto ancla los sitios en una forma literal, dotando a los lugares y al trabajo con una percepción de profundidad histórica. Es una especie de re-dibujar el paisaje en contra de su contexto. Este dibujar es siempre foráneo, siempre tiene que ver con el exilio. Por eso digo que los edificios puestos en los paisajes son disparadores de los procesos de memoria, que traen al presente la profundidad de la continuidad histórica y también el deseo de transformación ética. De alguna manera, nos permiten habitar la distancia que existe entre el acto y el recuerdo. Lo que el arquitecto hace al diseñar es recordar las formas anteriores de pensar, lo que vio, lo que sabe, lo que es: un bagaje coleccionado que sirve de cajón de herramientas para las próximas construcciones. Como a Funes, todo el pasado nos acompaña.

4 El rol histórico del arquitecto siempre ha sido crear un "teatro de acción". Diagramar y marcar los límites para una acción determinada, creando así un contenedor de memoria. El objetivo es permitirle a la humanidad la continuidad de la vida y la posibilidad de un futuro mejor.

El trabajo del arquitecto es *hacer presente* el límite. Lo que los griegos dicen con la palabra *peras* es que el límite no es el lugar en el cual algo se detiene, sino el lugar en el que algo nuevo comienza a *hacerse presente*.

5 Paisaje y arquitectura siempre fueron lugares de memoria: desde las ruinas hasta las ciudades contemporáneas. Pero el recuerdo no ocurre únicamente en el espacio, sino también en los libros y el cine, en el arte. Cuando no existían ni el papel ni las cámaras, la forma de recordar era la oratoria. Los oradores atenienses se ubicaban en algún lugar determinado de la Acrópolis y desde allí contaban la historia. Para recordar, caminaban el espacio de la ciudad.

Arquitectura y paisaje son vehículos de memoria. Toda casa nos hace referencia a nuestro lugar en la Tierra; todo jardín nos recuerda el jardín original. Desde el Renacimiento, los arquitectos se dieron cuenta de la necesidad de transferir al mundo de lo real aquello que se imaginaban en la memoria, trayendo al presente esos lugares de excepción que tenían en las mentes. Así se forman las utopías urbanas, donde la ciudad es un teatro de la memoria, un memorial de sí misma. Nuestras ciudades son eso.

La modernidad transformó la idea de mapas de la memoria y monumentos con una actitud antípoda: lo que antes era memoria ahora es olvido. Tabla rasa.

Lo que hicieron los nazis.

6 Adolf Loos, el arquitecto vienés, planteó que sólo una pequeña parte de la arquitectura pertenece al mundo del arte: el sepulcro y el monumento. Lo que Loos quiso decirnos es que el arte tiene lugar cuando está implícita la idea de sepulcro y monumento, esto es la idea de un lugar de excepción al cual nos ha llevado la vida. Y que trasciende la función real de la vida.

Lo que importa, entonces, en la tumba, no es quién está allí, sino saber que allí hay un ser humano. La existencia humana siempre fue coleccionada en el sepulcro. El arte genuino, en ese sentido, nos invita a dejar el lugar al que nosotros denominamos realidad, para liberarnos y retornar al concepto íntimo de quiénes somos. Ese momento de parar y poder preguntarnos es el momento esencial del monumento.

La palabra monumento viene de *monere*, del latín: recordar, advertir. En alemán, monumento significa *pensar en el tiempo*. Podemos percibir que, más que una forma o una imagen, la monumentalidad es una cualidad. La monumentalidad misma no tiene que ver con lo grande, sino con la capacidad para evocar. Esta cualidad hace que a veces percibamos en ciertos objetos o edificios algo que está más allá de sí mismos. Algo muy superior relacionado con lo humano, que muchas veces es una retórica del poder.

Si seguimos este argumento de Loos, podemos pensar que los memoriales que tienen que ver con el tema del Holocausto u otros traumas públicos o históricos están referidos a una condición de supracapacidad de la arquitectura, de último discurso en términos de la práctica artística: son lugares de excepción a los cuales la destrucción de la vida nos ha llevado.

7 El Holocausto cambió las bases para la continuidad de la vida en la historia. Representa una ruptura irreversible en la cual se ve tocado todo aquello que tiene rostro humano. La llamada "solución final" al problema judío es resistente a cualquier perspecti









EL PARQUE DONDE SE ENCONTRABA LA ESCULTURA CENSURADA, ANTES Y DESPUÉS

va redentoria de la humanidad, y es una herida que amenaza con permanecer abierta. Cuando alguien dice la palabra "Auschwitz", un vacío se genera en la mente. Ese vacío es la piedra fundacional de la imposibilidad de *representar*. Es un momento para el cual no existe monumento, porque la palabra misma *es* el monumento.

Algunos memoriales, como el de San Francisco, que muestra personas tendidas en el suelo, resuelven el tema de una manera directa: buscan el impacto visual, la emoción primaria. Son monumentos figurativos. También hay monumentos muy austeros, como el memorial de Boston: apenas unas torres de vidrio. O el edificio de Libedskin en Berlín. Son proyectos abstractos.

8 En la novela *Los perros negros*, Ian McEwan describe el museo de Majdanek, hecho sobre el mismo campo de concentración. Está haciendo el recorrido con una amiga y escribe lo que sienten al caminar ante esas colecciones mortuorias: "En otro barracón, más zapatos, y en un tercero, increíblemente, más, ya no en cajones, sino desparramados a millares en el suelo. Vi una bota claveteada al lado de un zapato de bebé con un corderito que todavía se veía a través del polvo. La vida convertida en basura. La extravagante escala numérica, los números fáciles de decir –decenas y cientos de miles, millones– le negaban a la imaginación la adecuada compasión, la comprensión del sufrimiento a la que tenía derecho, y uno se veía atraído insidiosamente hacia la premisa de los perseguidores, que la vida era basura que podía inspeccionarse en montones. No había nada que pudiésemos hacer para ayudar. No había nadie a quien alimentar o liberar. Paseábamos como turistas. Ibas allí y te desesperabas o metías las manos hasta el fondo de los bolsillos y apretabas las monedas tibias y descubrías que te habías acercado un paso a los soñadores de la pesadilla. Ésta era nuestra inevitable vergüenza, nuestra participación en la desgracia. Estábamos del otro lado, andábamos por allí libremente como el comandante haría en su día, o su maestro político, hurgando en esto o aquello, sabiendo el camino de salida, con la total certeza de nuestra próxima comida".

En los sitios de destrucción, la memoria del Holocausto es como un objeto que tiene que ser excavado, reactuado, evocado con un acto deliberado de memoria. Si no, las ruinas de los campos de concentración nos invitan a confundirnos, a creer que ésa es la realidad, cuando ésos son sólo desechos de la historia. El residuo de la historia no es la historia. Por eso, una simple flor en el piso de una cámara de gas es un acto que convierte esa cámara en un monumento.

Los museos que están ubicados en sitios distintos a los de la masacre tienen que contar la historia de una manera nueva.

9 Cita de Lyotard, filósofo francés: "Si el Holocausto puede ser pensado como un terremoto que ha destruido todos los instrumentos de medición, nuevas formas de representación son necesarias y no están al alcance de la mano".

La totalidad del Holocausto ha sido fragmentada en múltiples memorias. Cada sobreviviente tiene un recuerdo diferente. La distancia temporal con los eventos también ha liberado a la memoria misma de enfocarse solamente en los hechos. Y, de alguna manera, modificó criterios representacionales. El silencio delante de las víctimas y sobrevivientes contrasta con formas usadas frente a un público de TV, como películas del tipo *La vida es bella* o *La lista de Schindler*. Para las nuevas generaciones, distanciadas conlos eventos –y después de una gran erupción de museos y memoriales relacionados con el Holocausto–, nuevas actitudes son posibles.

Ni el arte ni la arquitectura pueden ni deben compensar (o intentar compensar) la masacre. R

EL BOSQUE VACÍO

POR GUSTAVO NIELSEN

El Center for Holocaust Studies es un centro académico que otorga doctorados en temas relacionados con la *Shoah*. Debía tener una biblioteca y oficinas. La complejidad de su diseño consistió en que había que construirlo en un sitio específico: una casa victoriana en el distrito histórico de un campus. ¿Cómo transformar una casa victoriana en un lugar en el cual resuene la fatalidad del Holocausto? ¿Cómo puede ser que un siniestro como éste se mude a un edificio tan inocuo?

La casita debía albergar al crimen más terrible de la humanidad, que es casi como invitar a los fantasmas a hospedarse. Ese es el *punctum* del trabajo: el edificio ya no sirve para la habitación doméstica y sí para la habitación de una memoria inhabitable. Por eso Bonder decidió guardar la parte profunda de la metáfora en un volumen adosado a la casa victoriana, como si ahora esta casa tuviera el destino de arrastrar una mochila llena de piedras. La parte nueva se relaciona con la parte vieja a través de un patio con un árbol.

El gesto del reciclaje de Bonder es tan silencioso, tan respetuoso, que podía haber sido una correcta ampliación del volumen de una biblioteca en cualquier colegio victoriano. Sin embargo hay dos episodios escultóricos que nos hacen abrir los ojos sobre los temas que aquí estamos tratando. *Esos momentos son literales*, dice Bonder.

Uno es una escultura hecha de libros quemados. Se encuentra a la salida de la biblioteca.

Un libro quemado es un libro que alguien destruyó.

Un libro quemado dentro de una biblioteca de la memoria establece una conexión entre el corazón de la historia –la destrucción del libro– y la presencia del estudio de ese fenómeno de los libros quemados. *En el lugar donde se queman los libros, algún día se quemarán a las personas*, decía el escritor Heine, en 1851.

La otra escultura estaba sobre el jardín delantero. Era un montículo de tierra con ramas secas clavadas encima. El montículo estaba puesto, esencialmente, para separar la calle del espacio de reflexión, pero a la vez era como un cartel. El entorno barrial de un campus es un medio inocente. Las otras casas separan sus jardines de las veredas con ligustrinas o cercos de madera. Y este montículo no era inocente.

Algunos sobrevivientes lo leyeron como una evocación de su escape a través de los bosques de Auschwitz.

Otra gente lo leyó como una idea de paraíso y las ramas como el germen de un bosque que podrá crecer.

El presidente de la universidad lo leyó como un cúmulo mortuorio y lo mandó a arrasar.

La metáfora, potente y sutil, fue descargada en un volquete.

JEAN-PIERRE LÉAUD, BERNADETTE LAFONT Y FRANÇOISE LEBRUN



JEAN EUSTACHE



CINE

Después de la revolución que nunca fue

DURA TRES HORAS Y PICO, ESTÁ FILMADA EN BLANCO Y NEGRO Y SU DIRECTOR ES FRANCÉS. SIN EMBARGO, ES UNA OBRA MAESTRA. FILMADA HACE VEINTIOCHO AÑOS POR JEAN EUSTACHE, EL DANDY SUICIDA DE LA NOUVELLE VAGUE, Y PROTAGONIZADA POR JEAN-PIERRE LÉAUD, EL ALTER EGO FÍLMICO DE TRUFFAUT, GODARD Y EL MISMO EUSTACHE, LA MAMAN ET LA PUTAIN PARECE SER EL TESTIMONIO DEFINITIVO SOBRE LAS ILUSIONES PERDIDAS POR LA GENERACIÓN DEL MAYO FRANCÉS (Y EL CONSUELO QUE ENCONTRARON EN ESE GRAN INVENTO FRANCÉS: EL MÉNAGE-À-TROIS).

POR HORACIO BERNADES

Aun sin una estadística a mano, puede presumirse que el estreno de *La maman et la putain*, el jueves próximo en el Village Recoleta, batirá todos los récords de atraso: no se trata esta vez de una película que llega a las salas dos, tres, cinco o diez años después de realizada –cosa a la que ya estamos más o menos habituados– sino *veintiocho* años más tarde. Si se quisieran sumar anomalías, no habría más que ir hasta la cartelera del diario y consultar los horarios de exhibición: sólo tres al día.

Ocurre que *La maman et la putain* dura tres horas y media (diez minutos más, en su versión original). Desde *Titanic* no ocurría algo así. Además, el film de Jean Eustache es en blanco y negro y fue filmado en 16 mm, para ampliar luego a 35 mm. Se trata de una saga épica en la que no hay doscientos personajes sino tres, no se combate con espadas sino con palabras y el principal teatro de operaciones es un colchón tirado en el piso. Allí, tres guerreros –un hombre y dos mujeres– intentarán alcanzar una quimera sexual destinada al fracaso.

En una palabra, *La maman et la putain* (que en la siempre púdica República Argentina se estrenará con su título en francés, no sea cosa que alguien se dé cuenta de que se llama *La mamá y la puta*) es la película ideal para salirle al cruce a *El señor de los anillos*, que costó 270 millones, se filmó a lo largo de un año y viene con ganas de cargarse al mismísimo Harry Potter.

EL INVENTO FRANCÉS

La maman et la putain es la película más famosa de Jean Eustache, hombre del interior sin ninguna formación cultural, que allá por comienzos de los 60 cayó como un ovni en medio de la *intelligentzia* parisina. Diez años más tarde, se hallaba tan en su casa en ese ambiente que podía tratar a Sartre de borrachín, enumerar de corrido todos los bares del *sixième arrondissement* y *Saint-Germain des Près*, despotricar contra iconos culturales tales como el clásico de Marcel Carné *Los visitantes de la noche* y citar –sin repetir y sin soplar– a Murnau, Pagnol, Bernanos y Bresson.

Todo eso hace Jean-Pierre Léaud a lo largo de *La maman et la putain*, que se estrenó en 1973 y en Cannes levantó olas de escándalo y un buen par de premios. El motivo aparente del escándalo fue el modo en que Eustache trata el sexo en su película. No tanto por los desnudos frontales y totales de Bernadette Lafont ni por el *ménage-à-trois* que en algún momento practican Alexandre (Léaud), Marie (Lafont) y la tercera en discordia, Veronika (Françoise Lebrun). Es verdad que en esa época los desnudos frontales no eran tan comunes en el cine, pero es difícil que el público francés se escandalizara por eso. Mucho menos por ese invento francés que es el *ménage-à-trois*.

Lo que debe haber producido cosquilleo es que, en *La maman et la putain*, el sexo no está erotizado, ni sublimado, ni adornado. En *La maman et la putain* el sexo no es otra cosa que *una cosa*, en el sentido más material y menos filosófico del término. Se habla de él en medio de las conversaciones más banales, y del modo menos glamoroso. "¿Qué hiciste hoy?", pregunta Alexandre a su amante Veronika, que es enfermera y suele fornicar en los ascensores del hospital, como quien viaja de un piso a otro. "Fui al hospital, a coger o que me cogieran", responde. "Ah". "¿El café lo tomás fuerte o liviano?", retruca Veronika, antes de detallar, con la misma neutralidad, lo que le hizo a un médico horas antes.

69 Y 68

Pero *La maman et la putain* no es una película sobre coger, sino sobre caer. No sobre el 69, sino sobre el 68. O lo que quedó, más bien, de ese año en que de pronto todas las utopías se agolparon a la vuelta de la esquina, para volatilizarse segundos más tarde. No parece casual que en un momento Veronika comente, muy al paso, que le gustan los films de vampiros. Pálida, de ojos tristones y aspecto vacuno (por muy promiscua que sea) se pasea por la película con paso extrañamente firme, vestida de negro y enfundada en un eterno chal, un poco como vampira y otro poco como vampirizada. La sensación es que le falta algo, que algo perdió. Tal vez sea hemoglobina, un amor o las ilusiones.

Más allá de ser casi su opuesto exacto, lo mismo podría decirse de Alexandre, el rufián melancólico o dandy sentimental que compone, con más gestos y dedos móviles que nunca, esa personificación de la *nouvelle vague* que es Jean-Pierre Léaud. Es curioso el destino cinematográfico de Léaud, que por alguna razón parecería llamado a ser el doble de quienes lo dirigen. Lo fue de Truffaut en la serie Antoine Doinel. También, algo más elusivo, de Godard, en *La chinoise*, *Masculino-femenino* o *Weekend*. No casualmente hizo de director de cine por lo menos dos veces en su vida, en *Ultimo tango en París* y en *Irma Vep*, joyita de Olivier Assayas que pronto se estrenará en Buenos Aires. Inevitablemente, en *La maman et la putain* Léaud no podía ser otra cosa que alter ego de Jean Eustache.

Es una contradicción viviente este Alexandre, como parece haberlo sido Eustache. Sin oficio conocido y con un coqueto *foulard* al cuello, Alexandre ejerce el ocio, la ironía y la filigrana retórica, entregándose a una incesante verborrea que tanto puede resultar seductora y graciosa como enervante, confusa y hasta psicótica. "En una primera cita, hay que hacer dos cosas", le dice, en la primera cita, a Veronika. "No abrir la boca o hablar sin parar. En realidad, son lo mismo."

EL PLEXO DE LA CÁMARA

Durante 210 minutos, Alexandre elige hablar sin parar, convirtiendo a *La maman et la putain* en una de las grandes entronizaciones cinematográficas de la palabra, a la altura de *La malvada*, *Escenas de la vida conyugal* o cualquier film de Eric Rohmer (a quien Eustache no casualmente admiraba).

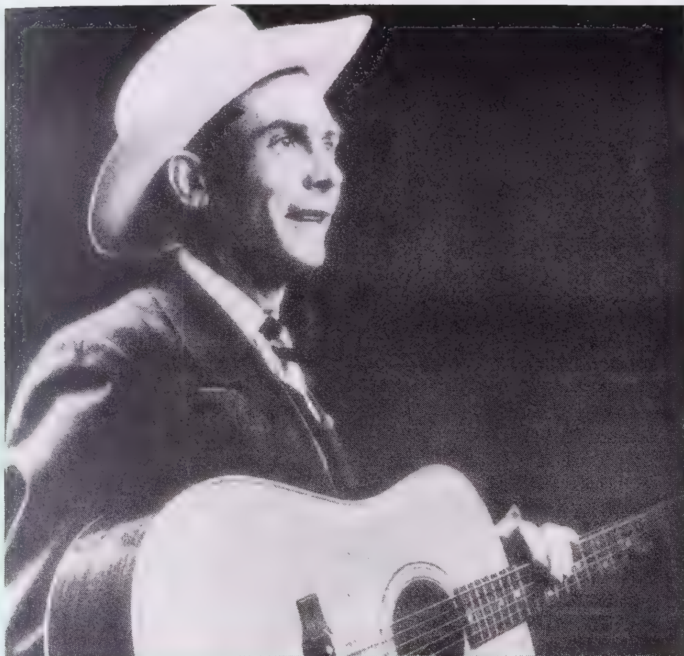
Más aún: por la función que las palabras cumplen en ella, *La maman et la putain* bien podría ser la *summa* de todas las películas nombradas. Como en *La malvada* (como en el cine de Joseph L. Mankiewicz en general), Alexandre monologa para autosatisfacerse y, a veces, para lastimar. En un típico ataque de furia marca Lafont, Marie le escupe que se va unos días a Londres para huir de sus infidelidades. La respuesta de Alexandre consiste en pedirle un traje de franela inglesa. No es un diálogo raro entre ellos, que suelen terminar sus peleas con tremendos besos de pasión.

Pero también, como en Rohmer, Alexandre, Marie y Veronika se la pasan racionalizando sus sentimientos, como modo de lidiar o mediar con ellos. Lo raro son los momentos–Bergman, en los que la palabra resulta el vehículo más preciso para la efusión confesional más franca y desarmante. Marie siempre dice lo que siente, y es esa franqueza materna (ella es la *maman* del título, poniendo casa, sexo y comida al servicio incondicional del niño Alexandre) la que le permite perdonarle todo a su voluble amante. Veronika y Alexandre no dicen nunca lo que sienten. Salvo en dos únicos momentos, verdaderos tajos en el cuerpo del film, que Eustache filma de frente, fijo y en primer plano, como para recibir el golpe en el plexo mismo de la cámara.

LOS DOS TAJOS

El primer soliloquio corta la película en dos mitades exactas. Allí, Alexandre confiesa, entre lágrimas, una doble pérdida: la del amor de su vida y la del 68. En el segundo, Veronika explica el verdadero sentido de su promiscuidad, aboliendo la condición de *putain* y dando paso a la desolación final de los tres. Entonces, sólo falta que alguien ponga en el tocadiscos a Edith Piaf cantando *Les amants de Paris*, y que la cámara permanezca inmóvil sobre un cuerpo espléndido y vencido, para que las ilusiones perdidas se materialicen definitivamente, como fantasmas que estuvieron todo el tiempo ahí.

Ocho años más tarde y luego de una carrera que se reduce a dos largos de ficción y algunos cortos, mediometrajes y documentales, Jean Eustache se suicidaba, a los 43 años. R



MÚSICA Bob Dylan, Sheryl Crow, Kevin Moore, Beck, Mark Knopfler, Tom Petty, Keith Richards, Emmylou Harris, Lucinda Williams, Hank Williams III, Ryan Adams y Johnny Cash se dan cita en el flamante *Timeless* para homenajear al gran Hank Williams. Algo bueno tenía que salir, ¿no?

Lágrima y sombrero

POR RODRIGO FRESÁN

La vi una vez y no volví a verla. La busqué bastante. Esa foto de y con Hank Williams. El tipo despatarrado en el asiento de atrás de un Cadillac, la puerta abierta, el sombrero inclinado y cubriéndole la cara. En la foto, Hank Williams parece que estuviera durmiendo, pero está muerto y frío. La foto es del 31 de diciembre de 1952 y fue tomada afuera de un bar de carreteras camino a Canton, Ohio, donde Hank Williams iba a cantar la noche de año nuevo. Esa mañana en Knoxville, pasado de copas y de rosca, Hank Williams había recibido una inyección poderosa para distraer a su dolor de espalda. Lo cierto es que no estaba en su mejor forma porque nunca había estado en forma. Demasiadas cosas: alcoholismo, morfina, incontinencia, el fantasma de una madre dominante, novias y esposas e hijo que lo volvían loco después de que él había vuelto locos a todos y a todas, problemas de dinero, el odio y la envidia del *establishment country* de Nashville que no soportaba que se presentara borracho a actuar en esa catedral cowboy que era el Grand Ole Opry, y una leyenda que lo agobiaba aunque le quedara tan a medida como esos perfectos trajes con notas musicales dibujadas en los flancos. Una –otra– foto tomada cuatro meses antes lo mostraba saliendo de la cárcel, el torso desnudo, los huesos sobre la piel y el sombrero blanco como esos dientes que muestra en la más delictiva de las sonrisas. Tal vez –como conjeturó alguien– Hank Williams ya estaba muerto cuando lo sacaron en andas de una habitación llena de botellas vacías. Tal vez Hank Williams ya estaba aburrido de cantar canciones tristes con esa voz nasal entre llorona y orgullosa. Cansado de lagrimear cantando, ya es hora de que canten otros, tal vez se dijo. Canciones con títulos como "Lost Highway", "I'm not Coming Home Anymore", "My Love for you (Has Turned to Hate)", "I Don't Care (If Tomorrow Never Comes)", "Six More Miles (To the Graveyard)", "My Son Calls Another Man Daddy", "There's a Tear in my Bear" y "I Can't Escape from you" y todo eso. Tal vez sospechó que de seguir vivo y viviendo las fotos ya no iban a salir tan bien como esa última del Cadillac: es tan fácil convertirse en una parodia de uno mismo cuando se canta *country*. Tal vez tenía ganas de que un puñado de discípulos le grabara y dedicara uno de esos álbumes homenaje. Da igual, no importa: tenía veintinueve años, 20 mil personas asistieron a su funeral. Los puristas insisten en que Hank Williams no hizo nada nuevo, no fue un revolucionario del género. Pero también admiten que lo había hecho mejor que nadie hasta ahí y nadie ha vuelto a hacerlo mejor desde entonces.

UNO La leyenda de Hank Williams goza de la excelente salud que Hank Williams jamás tuvo en vida más allá de un par de películas espantosas (una con George Hamilton y otra con Clint Eastwood) que invocan su vida fuera de foco y de la insistencia entre mímica y necrófila de su hijo y nieto (Hank II y Hank III) por emular al padre y al abuelo. Hay buenas biografías, acaba de salir un libro de miscelánea (*Hank Williams: Snapshots from the Lost Highway* y estará ahí esa última foto de Hank Williams) y, lo más importante de todo, su música sigue ahí. Las canciones que le escribieron e hizo suyas, las canciones que escribió y hoy son de todos. El indispensable *40 Greatest Hits* es la puerta por donde entrar, seguir con *The Original Singles Collection* y después dar el salto al cajón de diez compacts de *The Complete Hank Williams*.

O, por qué no, arrancar con este recién aparecido *Timeless* –para esto sirven los tributos: para descubrir a un desconocido a través de varios conocidos– donde varios de ahora cantan canciones de siempre con más o menos gracia pero, siempre, con sentimiento y esa gratitud que roza lo sacro. *Timeless*, sin embargo, funciona muy bien –como también funcionaron tributos colectivos a Gram Parsons, Roky Erickson, Nilsson, Doc Pomus, Jimy Rodgers y Leonard Cohen (el primero que salió)– porque la clave para que estas reuniones de alumnos funcionen es el equilibrio en la mezcla y la propia experiencia a la hora de versionar a un clásico. *Timeless*, a diferencia de *Hanky Panky*, ese bizarro tributo williamsesco que se mandara Matt "The The" Johnston en 1995, es conservador, fiel y respetuoso. No le interesa reinventar sino revisitar. Y pasarla bien.

DOS La fiestita la abre Bob Dylan con un saltarín "I Can't Get you Out of my Mind" y una voz que parece surgir de las profundidades del Ground Zero. Dylan –quien suele quejarse de que "ya no hay artistas que se llamen Hank"– vuelve a demostrar aquí que si hay un clásico americano en actividad ése es él y ningún otro. Sheryl Crow demuestra que le sale bastante bien el *yodel* de "Lone Gone Lonesome Blues", esa canción donde un tipo va a suicidarse al río y descubre que el "perro río" está seco. El *bluesman* Kevin "Keb' Mo'" Moore no desentona "I'm So Lonesome I Could Cry". Beck sorprende con un sentido "You're Cheatin' Heart" y Mark Knopfler agrega sensibilidad escocesa a "Lost on the River", mientras que Tom Petty y Keith Richards hacen lo que siempre hacen bien en "You're Gonna Change (Or I'm Gonna Leave)" y "You Win Again", respectivamente. Emmylou Harris y Lucinda Williams (hija perdida recientemente legitimada por ADN de Hank; Emmylou suena mucho más auténtica, lo siento por los genes) le cambian el sexo a "Alone and Forsaken" y "Cold, Cold Heart". El nieto Hank III imita mal al abuelo en "I'm a Long Gone Daddy". La cosa levanta con Ryan "Quiero Ser Bob Dylan Cuando Sea Grande y Hasta Ahora No Voy Nada Mal" Adams en un conmovedor "Lovesick Blues" y cierra con un casi agónico Johnny Cash recitando la edípica "I Dreamed About Mama Last Night". Eso es todo y el efecto producido es, sí, el de provocar hambre. Y por suerte ahí están todos esos discos de Hank Williams esperando a que les hinquemos el diente. Con una buena botella de lo que sea acompañándolos, claro.

TRES Pensar en Hank Williams como en un prócer jodón a la hora de conseguir esa patria grande que es la música popular americana. Uno de los grandes junto a Robert Johnson (que puso el *blues* y la idea del diablo), Jimmy Rodgers (que aportó la idea del espectáculo), Woody Guthrie (que trajo la conciencia social) y Elvis (que sacudió todo). Hank Williams contribuyó con su corazón roto y el ala del sombrero bien baja para que no se dieran cuenta de que en realidad se estaba riendo, que estaba muerto, que se sabía inmortal y entonces por qué no echarse un sueñito en el asiento de atrás, pero adelante de todos.

Amazon.com *ofrece en dupla y a precio especial* Timeless *junto con el compact homenaje –también recién aparecido–* Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records *en el que se honra la figura del legendario productor Sam Phillips y repiten Bob Dylan, Tom Petty, Sheryl Crow y se suman Paul McCartney, Van Vorrison, Jeff Beck & Chrissie Hynde, Elton John, Chris Isaak, Johnny Hallyday y Jimmy Page & Robert Plant, entre otros.*

Psicoanálisis y Cine

El Estudio de las Artes y de los Oficios
Información:
Tels.: 011 45521017/2378
http://www.elestudio-macgraw.com
elestudio@elestudio-macgraw.com



agenda

DOMINGO 16



Chicos

Continúan las funciones de *Cyrano... de Agronomía*, una imaginativa adaptación del Cyrano de Edmond Rostand que rescata el estilo y el espíritu de la comedia dell'arte. La puesta incluye el armado de un carromato que se instala a manera de escenario en el campo de la Facultad de Agronomía.
A las 12 en Av. San Martín 4453. GRATIS



música

CELESTE CARBALLO Presenta su último trabajo *Celeste acústico*, que cuenta con la participación de músicos de la talla de Charly García y Los Ratones Paranoicos. El disco incluye sus clásicos versionados y algunos temas nuevos.
A las 21 en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada $ 10

LAS ZARIGÜELLAS Presentan este nuevo espectáculo *Acústico*, con temas propios y versiones "zarigüelladas".
A las 21 en Las Cortaderas, Charcas 3647. Entrada $ 8

cine

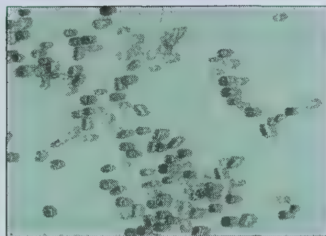
OBRAS MAESTRAS En el contexto de este ciclo, se proyectará *El baile*, de Ettore Scola. Con Cristophe Allwright y Aziz Arbia. Al finalizar, debate en torno del café y los bizcochos.
A las 19 en Cine Club ECO, Corrientes 4940. Entrada $ 4

SERIE NEGRA Continuando con este ciclo, tendrá lugar la proyección de *El boquete*, de Jacques Becker. Con las actuaciones de Marc Michel, Raymond Meunier y Michel Constantin.
A las 20 en Cine Club TEA, Aráoz 1460. Entrada $ 3

arte

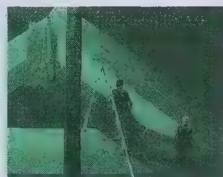
NAVIDEÑO Son los últimos días para visitar esta muestra de pinturas, esculturas, tintas, dibujos, serigrafías, grabados y posters. Exponen, entre otros, Mauro Machado, Alicia Penalba, Josefina Robirosa, Xul Solar, Antonio Seguí, Tulio Romano, Alejandra Padilla, Joaquín Molina, Emilio Pettorutti y Tulio De Sagastizábal. Las obras podrán adquirirse en la misma galería.
De 11.30 a 20.30 en Galería Rubbers, Santa Fe 1860. GRATIS

LUNES 17



Plástica

Son los últimos días para visitar *Palabras perdidas*. Se trata de un trabajo colectivo que reúne dibujos, objetos e instalaciones, en torno de lo que suele ocurrir con la escritura cuando las palabras se ausentan de ella. La curaduría de la exposición está a cargo de Ana María Battistuzzi.
De 14 a 21 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. GRATIS



arte

SOL LEWITT Acaba de inaugurarse *Wall drawings-gouaches*, una muestra de pinturas de este célebre artista, que hará acto de presencia en el salón de exposición.
De 14 a 21 en Proa, Av. Pedro de Mendoza 1929. GRATIS

EL GRUPO Este conjunto de artistas plásticos, que conciben cada obra individual como un trabajo colectivo de indagación, debate, bocetaje, ejecución y crítica, acaban de inaugurar *La profundidad del signo*.
De 10 a 21 en el C. C. Borges, Viamonte esq. San Martín. GRATIS

MÁS POR MENOS Se trata de esta muestra y feria de arte de los alumnos del taller del artista plástico Marino Santa María, con obras en pequeño formato.
De 11 a 19 en Lanín, Lanín 36 (Barracas). GRATIS

PLÁSTICA Son los últimos días para visitar esta muestra de pinturas de Mónica Peralta.
De 9 a 20 en Bambú, Córdoba 1415. GRATIS

DIBUJO Continúa abierta esta muestra de dibujos y pinturas de Alejandro Oliva.
De 14 a 21 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. GRATIS

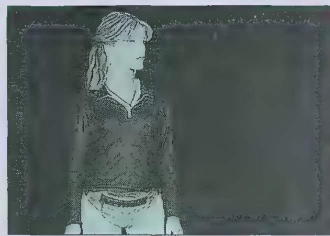
etcétera

POESÍA Hoy se llevará a cabo la última lectura del ciclo *Café literario* de este año, con la presencia de las poetisas Sara Cohen, Manuela Fingueret, Graciela Aráoz y Susana Valenti.
A las 20.30 en La dama de Bollini, Pje. Bollini 2281. GRATIS

LIBRO Paula Pérez Alonso presenta hoy su última novela, *El agua en el agua*.
A las 20 en el Bar Beckett, El Salvador 4960. GRATIS

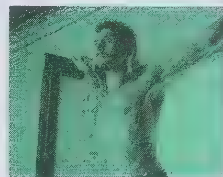
CLOWN Está abierta la inscripción para este seminario intensivo de clown, dictado por Lila Monti. Este tendrá lugar en el estudio de Guillermo Angelelli.
Informes al 4864-1765

MARTES 18



Arte premiado

Hoy se llevará a cabo la inauguración de la muestra de las obras ganadoras y seleccionadas en esta primera entrega de los *Premios Fundación Banco Ciudad a las Artes Visuales*. Los artistas ganadores fueron Marie Orensanz, Martín Di Girolamo, Josefina Robirosa, Lucía Pacenza, Mónica Van Asperen y Federico Mércuri.
A las 19 en el MNBA, Av. del Libertador 1473. GRATIS



arte

JULIO BOCCA No se trata en este caso de una función de ballet, sino de una muestra de fotografías que lo tienen por protagonista. Las fotos son de Gaby Herbstein e integran el calendario 2002, enmarcado en los festejos de fin de año.
A las 18 en el C. C. Borges, Viamonte esq. San Martín. GRATIS

música

REINCIDENTES Vuelve a presentarse la Pequeña Orquesta para dar a conocer su nuevo EP, *Mi suerte*. Además, en calidad de músico invitado, Alejandro Oliva.
A las 21 en el Club del Vino, Cabrera 4737. Entrada $ 8

etcétera

REVISTA Con motivo de la edición número cincuenta de *La ciudad futura*, fundada por José Aricó y dirigida por Juan Carlos Portantiero y Jorge Tula, se realizará un charla sobre *La crisis en la Argentina*, con coordinación de Natalio Botana.
A las 19 en Un gallo para Esculapio, Uriarte y Costa Rica. GRATIS

LIBRO Hoy se llevará a cabo la presentación de *El palacio de los patos*, de María Esther de Miguel. El evento contará con la participación de la autora junto a Angélica Gorodischer.
A las 19 en Librería Cúspide, Vicente López 2050. GRATIS

FUNDACIÓN JORGE BONINO Hoy se llevará a cabo la ceremonia de adjudicación de las obras que artistas argentinos de la talla de Antonio Seguí, Clorindo Testa, Eduardo Bergara Leumann o Marta Minujín han cedido a esta fundación dedicada a ayudar a personas con trastornos de personalidad.
A las 20 en el Cabildo de la Ciudad de Córdoba.

TALLERES Está abierta la inscripción para los talleres de Introducción a la mitología, Introducción al pensamiento de Michel Foucault, Introducción al pensamiento de Salvador Dalí y Escritura teatral.
Informes e inscripción en el C. C. Borges, Viamonte esq. San Martín, o al 5555-5359

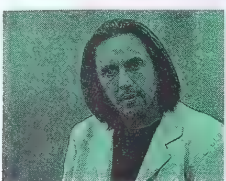
Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de Página/12, Belgrano 673, o por Fax al 4334-2330 o por e-mail a redactores@pagina12.com.ar. Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.

MIÉRCOLES 19



Sergio De Loof

Debido a un inesperado cambio de fecha, se anuncia que hoy sí tendrá lugar la presentación de su colección 2002, que De Loof dio en llamar *North beach*. Estará integrada por glamorosos trajes de baño tejidos al crochet, plumas y bijouterie inspirados en la tropicalia brasileña.
A las 20.45 en los jardines del Museo Fernández Blanco, Suipacha 1422. GRATIS



música

ALEJANDRO LERNER Ofrecerá este recital en vivo a beneficio de Fundamind, organización sin fines de lucro cuyo objetivo es ayudar a chicos con HIV.
A las 21 en el Teatro Sky Opera, Corrientes 860. Entrada $ 8

teatro

CABARET Continúan las funciones de *Clásico amoral*, un cabaret surrealista a cargo de Omar Chabán, Javier Suárez, Dani Natanson, Luis Valle y Vanesa Gemelli.
A las 22 en Cemento, Estados Unidos 1234. GRATIS

ACERCATE M@S Es el nombre de este espectáculo que combina el humor y la música de boleros con la actuación de María Campobasso y Pablo Sultani. Dirección: Claudia Marocchi.
A las 22 en el Paseo la Plaza, Corrientes 1660. Entrada $ 5

etcétera

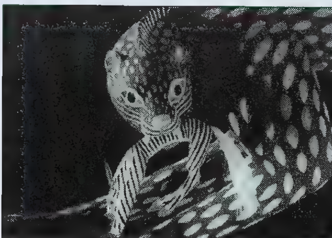
FIESTITA FRÁGIL 2001 Con motivo de la presentación del catálogo 2001, *Césped sintético*, tendrá lugar esta celebración con Romina Cohn, Gustavo lamas, *Rascacielos* y el infaltable y persistente Leo García.
A las 20 en el Café de la Seda, Armenia 1820. Entrada $ 3

MAFALDA RESISTE Hoy se llevarán a cabo los festejos por los cincuenta años de esta publicación de resistencia. Con la participación en vivo de Raúl Carnota, Silvia Iriondo, Quique Sinesi, Paolinho Nunnes, *Trovas bizarras* y Stella Díaz.
A las 21 en Celta Bar, Sarmiento 1702. GRATIS

MÚSICA Se presenta en vivo Christian Basso con su disco *Profanía*. Lo acompaña su banda, La Pentalfa, y las cantantes Eva Faludi y Eugenia Varas.
A las 23 en La Cigale, 25 de Mayo 722. Entrada $ 4 c/ consum.

CINE BIZARRO Proyección de *El alimento de los dioses*, de Bert L. Gordon.
A las 19 en Cine Club la Cripta, Bulnes y Guardia Vieja. Entrada $ 1

JUEVES 20



Arte mexicano

Son los últimos días para visitar esta muestra de *Arte popular mexicano*, una exposición que recoge obras de los principales exponentes artísticos de este país. Podrán verse piezas realizadas en barro, fibras vegetales, madera, metales, piedra, piel, papel y diversos textiles.
De 14 a 19 en el Museo Fernández Blanco, Suipacha 1422. GRATIS



arte

BARRETO Hoy se inaugura *Altares*, una muestra de pinturas de Daniel Barreto en las que representa su punto de vista acerca de otros artistas: aquellos anónimos que con sus ofrendas realizan una instalación instintiva que provoca sucesos mágicos, estéticos y espirituales.
De 14 a 21 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. GRATIS

DIGITAL Hoy es el último día para visitar esta muestra que reúne arte digital, animación y pinturas de Mirella Musri y Alejandro Tosso.
De 18 a 21 en la Nave de los Sueños, Moreno 1379. GRATIS

música

CICLO P Con su regreso trae a *Altocamet DJ set* con *Manzana de metal*, su nuevo lanzamiento discográfico. En esta ocasión, Pedro Camet y DJ Camet pincharán los remixes de sus temas con el agregado de múltiples programaciones. Pre y post DJ Aubele.
A las 24 en La Cigale, 25 de Mayo 722. GRATIS

MARÍA GABRIELA EPUMER Se presenta en vivo en el marco del ciclo *Telecom Música*.
A las 22 en Niceto, Niceto Vega y Humboldt. Entrada $ 8

TANGO Continúan las funciones de *Una noche de tango*, un espectáculo de la compañía *Tango x 2*, a cargo de Miguel Angel Zotto. Se trata de un homenaje a los milongueros, en esta oportunidad con cambio de sala y escenografía.
A las 21 en el Teatro Metropolitan, Corrientes 1343. Entrada $ 15

JORGE HARO En el marco del ciclo *Jueves exóticos*, presentará su último concierto del año, interpretando los temas que componen *Música 200(0)*, su segunda producción discográfica. Con la participación de Dany Nijensohn y variedad de proyecciones.
A las 22.30 en El Local, Defensa 550. GRATIS

video

SOCIAL Hernán Lucas y Marcos Martínez vuelven a presentar su segundo trabajo, consistente en imágenes descartadas (y no) de videos caseros de celebraciones sociales.
A las 21 en la Facultad de Ciencias Sociales, Franklin 54. GRATIS

VIERNES 21



Música

Hoy se presenta en vivo Lautaro Cottet, para dar a conocer su última producción discográfica, *Mundo demasiado*, que incluye canciones propias y algunos covers. El ex Man Ray estará acompañado en su presentación por Lisandro Etala y la *Full Recession Orchestra*.
A las 23 en Un gallo para Esculapio, Uriarte y Costa Rica. Entrada $ 3



música

TURF Se presenta en vivo esta banda liderada por Joaquín Levinton, en el marco del ciclo *Telecom Música*.
A las 23.30 en Niceto, Niceto Vega y Humboldt. Entrada $ 12

CAMEL GENUINE SOUND Es el nombre de este encuentro con Perry Farrell (Jane's Addiction), Romina Cohn y DJ Big Fabio. Además, en la terraza, DJ Rama y Mina.
A las 24 en Pachá (ahora Clubland), Costanera Norte y Pampa. Entrada $ 15

AUDIRE Se presenta en vivo este grupo de rock adelantando sus nuevas producciones.
A las 22 en La Matriz, Honduras 4701. Entrada $ 5

teatro

JUJUAJA! Es el nombre de este proyecto teatral que acaba de estrenarse, a cargo de la compañía *Cosmogónicos ligth*. Se trata de un espectáculo de monólogos humorísticos que cuenta con dirección y puesta en escena de Patricia Sánchez y Claudia Marocchi.
A las 22 en el Paseo La Plaza, Corrientes 1660. Entrada $ 7

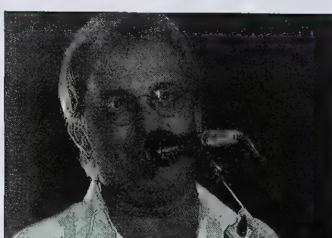
EL MAL DE LA PALOMA Continúan las funciones de esta obra de Oscar Aita, con las actuaciones de Silvia Dietrich y Luis Solanas. Dirección: Mónica Viñao.
A las 22 en el C. C. Recoleta, Junín 1930. Entrada $ 7

DOÑA ROSITA FLOR DE UN DÍA Se trata de este espectáculo de danza teatro presentado por la compañía *La terna*, basado en textos de Roland Barthes.
A las 20.30 en Defensa 611. Entrada $ 5

cine

PLAGA ZOMBIE ZONA MUTANTE Es el nombre de este largometraje de Farsa Producciones. Se trata de la primera película nacional de aventuras, terror y ciencia ficción que reúne lo mejor de todos estos géneros y le agrega la particularidad de estar realizada íntegramente en la "República Separatista de Haedo". Con guión y dirección de Hernán Sáez y Pablo Parés.
A las 23.30 en el Cine Cosmos, Corrientes 2046. Entrada $ 4

SÁBADO 22



David Lebón

Se presentará en vivo este clásico del rock nacional para ofrecer esta función con los temas más celebrados de su carrera. Mientras ultima los detalles de esta fecha y algunas venideras, "el ruso" Lebón prepara la próxima edición de sus *Obras cumbres*, un disco con sus mejores baladas y rockanroles.
A las 22 en La Trastienda, Balcarce 460. Entrada $ 15



música

LA PORTUARIA Continuando con este ciclo que ha dado en llamarse *Telecom Música*, se presenta en vivo para dar a conocer sus nuevas producciones y repasar todo lo ya conocido.
A las 23 en Niceto, Niceto Vega y Humboldt. Entrada $ 10

FIESTA Con Cristóbal Paz, Facu Carri y Spitfire. Además, en la terraza, DJ Paul y Danilo & Lacroix.
A las 24 en Pachá, Costanera Norte y La Pampa. Entrada $ 15

cine

FELLINI En el marco de este ciclo de *Obras maestras* tendrá lugar la proyección de *Ensayo de orquesta*. Con Baldwin Baas y Clara Colosimo. Al finalizar, debate y café.
A las 19 en Cine Club ECO, Corrientes 4940. Entrada $ 4

SERIE NEGRA Continuando con este ciclo, se proyectará *Buffet froid*, de Bertrand Blier. Con Gerard Depardieu, Bernard Blier, Jean Carmet y Michel Serrault.
A las 20 en Cine Club TEA, Aráoz 1460. Entrada $ 3

etcétera

TEATRO Continúan las funciones de *Ondina*, una obra de Jean Giraudoux en la que se conjuga el humor y la fantasía con las más crueles verdades humanas.
A las 21 en el Teatro Anfitrión, Venezuela 3340. Entrada $ 8

BOUTIQUE NÓMADE Vuelve esta feria itinerante de diseño de indumentaria, accesorios, objetos, música y degustaciones culinarias. Además, jóvenes diseñadores "in vivo" que ofrecerán nuevas ideas y propuestas de moda. Ambientación sonora: Sergio Pángaro, Demián Adrox, Gastón Riquelme y DJ Valery Wan Lee. *De 14 a 22 en Basquiat, El Salvador 4525.* GRATIS

FRANCIS POULENC



UNA VOZ EN EL TELÉFONO

MÚSICA ***La voz humana*** **es una ópera genial, de 45 minutos de duración y con un único personaje: una mujer que habla por teléfono. Escrita por Francis Poulenc sobre un texto de Jean Cocteau, fue estrenada en 1959. Ahora, acaba de aparecer en la mejor versión discográfica posible, con la gran soprano Felicity Lott como protagonista, la orquesta de la Suisse Romande y la dirección de Armin Jordan.**



POR DIEGO FISCHERMAN

Jean Cocteau murió al enterarse de la muerte de Edith Piaf. En ese gesto postrero se dibuja toda su trayectoria. El 11 de octubre de 1963, Cocteau, como tantas veces antes, fue una cuerda dispuesta para vibrar con lo que sucedía alrededor. Como todo snob, él existía en la medida en que registraba determinadas señales emitidas por la sociedad y se convertía en medio transmisor. Cocteau detectaba pequeños gestos, hastíos, rebeldías, y los hacía circular, convertidos en tendencias a seguir. En ese sentido, tal vez él haya sido mucho más importante que su obra. El caso del grupo llamado *Les Six* es similar. Seguidores de Erik Satie, embanderados con Guillaume Apollinaire primero y después con Cocteau –por supuesto–, estos seis compositores de los que apenas tres componían pasaron a la historia, sobre todo, por su funcionamiento en la vida cultural del París de las primeras décadas del siglo veinte.

Como el movimiento punk medio siglo después, Francis Poulenc, Arthur Honegger y Darius Milhaud (los tres compositores) más Georges Auric, Germaine Tailleferre y Louis Durey sacudieron el gusto burgués de entonces, se opusieron tanto al romanticismo germanista como al francesismo de Debussy, al que se encargaron de ridiculizar, y rindieron culto (sobre todo Poulenc con el vaudeville y Milhaud con el jazz y la música brasileña) a los *géneros menores*. También como el punk, en menos de una década el *mainstream* se había apropiado de su estética y la había diluido en una engañosa cáscara sin sorpresas. Francis Poulenc fue el más coherente de los seis y –a pesar de algunas obras más *románticas*, escritas en sus años finales y de una creciente militancia católica– el único que mantuvo esos postulados a lo largo de toda su producción. En 1959, este pianista precoz y autodidacta que tuvo sus primeros éxitos como compositor a los dieciocho años y luego fue alumno de Charles Koechlin, puso música a una obra escrita por Cocteau en 1930. La obra teatral no era gran cosa. La ópera, apenas un acto de unos 45 minutos de duración con un sólo personaje en escena, es absolutamente genial.

Una mujer habla por teléfono. Sus movimientos están limitados por el cable del aparato, como un cordón umbilical que la sujeta al oído, a la voz humana. Del otro lado la comunicación se corta, se liga, se interrumpe y se restablece. La mujer habla con su amado, quien se va a casar con otra. Grita, susurra, se ríe, ruega, se enfurece, se angustia. Habla de pie, de rodillas, sentada, acostada, caminando. En un momento de desesperación, llega a enroscarse el cable en el cuello. Lo que sucede en el otro extremo de la comunicación telefónica sólo puede adivinarse en los silencios (donde la orquesta se ocupa de señalar algunas cuestiones dramáticas esenciales). La mujer termina diciendo: "*Te veré pronto*. Lo dudo.... ¡Oh! Es mejor... mucho mejor". Se tira en la cama. Y concluye: "Oh, querido, mi dulce querido... Seré fuerte.... Deja que esto termine... ¡Vete! ¡Cuelga! ¡Cuelga rápido! Yo te amo. Yo te amo. Yo te amo... te amo". Entonces, el tubo del teléfono cae al piso.

El credo de Poulenc puede leerse con precisión, más que en sus afirmaciones, en una negativa fundamental. Escribió de todo, y sobre todo para instrumentos de viento y formaciones heterogéneas (todo un rasgo de época compartido con Stravinsky y Schönberg, entre otros). Escribió de todo, salvo, precisamente, aquello que había constituido el núcleo duro de la producción del siglo XIX. Poulenc no compuso jamás ni cuartetos de cuerdas ni sinfonías. En cambio, inventó palabras africanas, puso música a poemas de Éluard y Apollinaire, cultivó el cuento infantil (*Babar*) y las canciones pequeñas y perfectas. Admiraba a Maurice Chevallier y solía decir que el detallismo le venía de sus antepasados, ebanistas del barrio del Marais. Y en *La voz humana*, en momentos como, por ejemplo, en el que la mujer canta "me fui a la cama temprano... no podía dormir y tomé un comprimido... no... uno sólo... a las nueve en punto... tenía un poco de dolor de cabeza", aparece un inocultable sabor a canción de Edith Piaf (Cocteau agradecido). *La voz humana* es, con certeza, una de las pocas óperas donde la música convierte al texto en otra cosa: le confiere un espesor y una trascendencia de la que carecía. La música no sólo no molesta sino que mejora las palabras. Y, a diferencia de otras obras –en que argumentos mediocres acompañan músicas sublimes–, que deben ser escuchadas sin prestar atención a lo que se dice, aquí el texto es relevante. Se trata de esos escasos ejemplos donde se produce la rara alquimia que hace honor al rótulo de "teatro musical". No son muchas las versiones de esta obra publicadas en CD. Está, por supuesto, la histórica de Denise Duval, que fue quien la estrenó el 6 de febrero de 1959. Pero la nueva, de la gran soprano Felicity Lott (editada por Harmonia Mundi el mes pasado y ya arribada a Buenos Aires) no sólo no tiene nada que envidiarle sino que la supera en su impecable equilibrio entre precisión y dramatismo. La grabación, realizada en abril de este año en el Victoria Hall de Ginebra, es de una fidelidad asombrosa y la Orquesta de la Suisse Romande, conducida por Armin Jordan, suena concentrada y expresiva. Esta nueva edición tiene además un pequeño atractivo adicional, el exquisito monólogo sobre *La Dama de Monte Carlo* compuesto en 1961 sobre otro texto de Cocteau. R

PERSONAJES ¿Quién mató a Lady Di? ¿Y qué tiene que ver Ricky Martin con eso? Alejandro López encontró en la voz de una adolescente entrerriana el tono ideal para contar una historia llena de delirio que combina a Copi, Puig y Almodóvar con el pop latino, los clubes de fans, las telenovelas y las revistas del corazón.

Me amarás, aunque tenga que matarte



FOTO NORA LEZANO

POR CLAUDIO ZEIGER

La génesis de ciertos libros es de lo más insospechada. En el caso del debutante Alejandro López, cuya primera novela acaba de aparecer bajo el inquietante título de *La asesina de Lady Di*, fue algo tan incidental como el cambio de color de una puerta. Y una foto sujetada con una chinche. Obviamente, de Lady Di. "Había alquilado una casa que tenía la puerta de la habitación de un color horrible. Por insistencia de mis amigos decidí que era hora de pintarla, así que aproveché un par de días que no me sentía muy bien y me quedé en casa, para hacerlo. Tenía una postal de Lady Di que había traído de Londres pegada en la puerta, así que para pintar la puerta tuve que sacar la foto. Pinté, quedó bárbara la puerta y no volví a poner a Lady Di porque había que esperar que se secara. Al otro día me enteré de la muerte de la princesa y quedé un poco conmocionado. ¿Mirá si en realidad no tuvo algo que ver el hecho de haber sacado la foto de la puerta?".

A pesar de la génesis de lo que en principio fue un cuento de no más de dos páginas, después un intento de guión de cine y finalmente una novela escrita contra reloj para ser presentada en el Premio Clarín de 1999 (donde quedó entre las finalistas), y a pesar de su título, el verdadero icono de la novela, objeto de los desvelos de la protagonista –una desquiciada fan oriunda de Gualeguaychú–, no es Lady Di sino Ricky Martín. Así, según puede apreciarse, se van acumulando los ingredientes del pastel: Lady Di, Ricky, pop latino y sobre todo un imaginario que bebe en las fuentes de la televisión argentina, desde las hermanas Legrand a los pasillos de Telefé. ¿Qué hizo Alejandro López con todo esto? Una novela que puede relacionarse un poco con Copi y otro con Puig, sobre todo el más pueblerino y encantador de *La traición de Rita Hayworth*, pero también (y esto sí es admitido por el autor, que dice haber leído muy poco a Puig) con el cine español de Almodóvar, Alex de la Iglesia o Alejandro Amenábar.

La asesina de Lady Di es una novela cuyo desarrollo narrativo es un crescendo hacia el delirio bizarro, pero también hacia un clima cada vez más indeterminado entre la realidad y la alucinación. Lo más sorpresivo de todo, quizá, sea la primera persona en que está narrado el libro, de una fan adolescente atiborrada de telenovelas, marcas de perfume, creencias de pueblo y, desde luego, las canciones de Ricky. Para Alejandro López, "si lográs dar con un tono en primera persona, es mucho más fácil que escribir en tercera; la primera persona puede darle una fuerza enorme al relato. En los talleres literarios en los que estuve probé todas las variantes: narrar como hombre, como mujer, como varón adolescente, como una viejita, hasta que di con la voz de esta chica fanática y me pareció que podía llegar a ser muy gracioso. Es un poco la técnica que en teatro llaman *del rol afectado*: llevar a fondo un tema y un tono hasta la exageración, y meter el humor ahí, porque creo que también es una historia densa. Los argentinos tenemos una tendencia colectiva a la depresión y a la melancolía, a vivir sumergidos en la crisis, por eso creo que es válido aliviar esa densidad con el humor".

CARNE DE TALLER

"Los talleres son la forma que tuve y tengo de adquirir algún tipo de formación. Sobre todo al no haber hecho la carrera de Letras ni otra carrera formal. Tuve que ir cubriendo los huecos con talleres y cursos de cine y de literatura", dice Alejandro López, y a decir verdad hizo unos cuantos. No sólo en Buenos Aires: de adolescente en Estados Unidos –por un intercambio estudiantil que, al terminar el secundario, lo llevó desde su Goya natal, en Corrientes, a un pueblo en las afueras de Chicago– y unos años después, durante su estadía en Madrid y Barcelona, frecuentó talleres de escritura de cuentos y guiones. A medio camino entonces entre la literatura y el cine, ya de vuelta en Buenos Aires, enterarse en 1999 de la fecha de entrega para el Premio Clarín lo decidió a avanzar. Si bien Leopoldo Brizuela ganó el premio (con *Inglaterra, una fábula*), López quedó en el lote de las obras finalistas. "En la fiesta de entrega, que está muy bien porque te dan bastante champagne, tomé lo suficiente como para animarme a encarar a Vlady Kociancich, uno de los miembros del jurado, y ella me hizo un comentario muy amable sobre el libro. Con Andrés Rivera conversé brevemente y quedamos en vernos al día siguiente. Me pegó unos palos terribles, pero si bien en ese momento me dolió, visto a la distancia estuvo muy bien porque me dio energía, fueron palos salvadores. Estuvo una hora hablándome de lo malo que era el libro. Al final, dos años después, volví a las notas que había tomado durante esa charla y por supuesto que en muchas cosas tenía razón. Y me las había dicho gratis".

ME AMARÁS

Si bien en pro de mantener la intriga de la novela no habría que revelar cuál es el nexo entre Ricky, la fan y Lady Di, sí puede adelantarse que no es un capricho total de la adolescente Esperanza Hóberal, eso de querer vengarse de la princesa haciéndole algún daño en su foto. Tampoco es traicionar la trama decir que la muerte de Lady Di pudo deberse en partes iguales a un accidente causado *a la distancia* por los paparazzi tanto como a un asesinato cometido a la distancia por la fan de Gualeguaychú. Todo es posible en el universo delirante de *La asesina de Lady Di*. Quizás la intriga mayor es: ¿por qué Ricky?

"En principio no tenía muy decidido quién iba a ser el elegido como objeto de culto de las fans. Pensaba en algún icono que favoreciera el desarrollo de la historia. Me pareció que Ricky Martin era un buen candidato, sobre todo porque estaba muy en el candelero su canción del Mundial 98 cuando yo escribía el libro. La idea era hacer algo a medias entre relato popular y globalización, pueblo y show-business, y así poder llegar a un público más amplio que al estrictamente literario".

Finalmente, con la historia planificada pero aún sin terminar, Alejandro López decidió conectarse con auténticas fans de Ricky, para "chequear" la verosimilitud de lo que estaba imaginando. Así fue como llegó a "Me amarás", considerado el único club de fans oficial del cantante en Argentina. "La verdad es que ellas tenían unas historias muchísimo mejores que las que yo había podido concebir. Hay cosas que finalmente pude meter en el libro: las persecuciones en taxis, o cómo infiltrarse en una conferencia de prensa, o cómo se desmayan en los recitales para poder quedar más cerca de los camarines. Estas chicas son capaces de perseguir autos y de correr verdadero peligro físico. El club de fans también tiene el poder de determinar quién lo ve en los encuentros que se hacen cuando Ricky viene a la Argentina, que son verdaderas reuniones de marketing donde la discográfica aprovecha para chequear los temas que van a salir".

A propósito: dando fin al maratón de presentaciones de *La asesina de Lady Di* –que incluyó eventos en restaurantes y museos, con instalaciones símil altares con fotos de Ricky, Lady Di y objetos alusivos–, el autor se reunió en una disco de salsa con las fans de Ricky Martin. Allí se celebró la salida de este libro casi como un evento protagonizado por el ídolo como personaje y se rifaron varios ejemplares. La reunión fue exclusiva para aquellas chicas que pudieran acreditar (con carnet del club) su fanatismo. La lectura de la novela, en cambio, está abierta a fans de los más diversos cantantes, incluidos, por qué no, hasta los de Luis Miguel. ■

GUIONARTE *Declarada de Interés Nacional.*
Primera Escuela Argentina de Guión y Creatividad
Desde 1991
Guión TV
(unitarios/telenovela/sitcom)
Guión Cine
(dramaturgia y creatividad)
FORMACION AUTORAL
La única carrera de guión con historia
y... Punto de Giro
Charcas 4453. Bs. As. 4774-6698-5401. guionarte@ciudad.com.ar

HISTORIA Hace ochenta años los estibadores ácratas de la localidad pampeana de Jacinto Aráuz lograron un contrato inédito: las bolsas de cereales no superarían los 70 kilos, su traslado se realizaría a paso de hombre y no al trote y el capataz sería un bolsero más. Pero el contrato, por supuesto, no fue respetado por las casas cerealeras y la pulseada resultó en el enfrentamiento entre anarquistas y policías más sangriento de la sangrienta historia patagónica.



Cosecha roja

POR SERGIO ROMANO, DESDE LA PAMPA

Un viernes 9 de diciembre de hace 80 años hacía calor en la localidad pampeana de Jacinto Aráuz, los carros cargados de inmigrantes iban y venían por las calles polvorientas, los borrachos se agolpaban en los boliches, los crotos pedían en las casas carne y agua, y se escribía a sangre la historia de uno de los enfrentamientos más brutales registrados en La Pampa.

Fue un conflicto entre bolseros y casas cerealeras, y la diferencia se zanjó con pistolas, fusiles y cuchillos en el patio de la comisaría de Aráuz, un pequeño pueblo repleto de inmigrantes, ubicado en el sudeste del entonces Territorio de la Pampa Central. En total hubo cuatro policías y dos peones muertos, y decenas de heridos.

"La revuelta duró pocos días pero marcó a fuego las luchas obreras de los años siguientes en la región pampeana. Fue un enfrentamiento típico de esos años, pero la característica es el alto grado de violencia que alcanzó, que no se reprodujo en otros lados de La Pampa, ni antes ni después", dice el escritor, sociólogo e historiador pampeano Jorge Etchenique, que investigó el enfrentamiento en el libro *Conflictos Sociales en La Pampa (1910-1921)*.

En esos turbulentos años crecían el trigo, la agitación obrera, los rumores acerca de los incidentes paralelos de la Patagonia Trágica, la explotación de los peones, y las torturas y golpizas de los policías. Los bolseros tenían que trabajar entre noviembre y febrero en la estiba, tenían un carnet de afiliación a la Sociedad de Resistencia de Estibadores de Aráuz de tendencia anarco-comunista, tenían que "hombrear" decenas de bolsas de trigo en la estación de trenes y, por si era necesario, tenían siempre a mano cuchillos, pistolas y fusiles Winchester.

Eran dos cuadrillas de 80 hombres "federados", que habían conseguido un buen contrato con la casas cerealeras de Aráuz, según sostiene Etchenique, y también el historiador Osvaldo Bayer en su libro *Los anarquistas expropiadores*.

NO TENER PATRÓN

En la región, las condiciones de trabajo eran impuestas por las casas cerealeras, el jefe de la estación y el capataz. Y los estibadores en Aráuz lograron para esa temporada de cosecha la firma de un contrato que exigía que el peso de la bolsa no superara los 70 kilos, que su traslado debía realizarse a paso de hombre y no al trote, y que el capataz fuera un bolsero. "Todo un logro para la época", dice Etchenique. "Hablar de un buen pliego es hablar de las mínimas condiciones dignas de trabajo. Y tener un capataz propio, es decir un bolsero y no un individuo que respondiera a la casa cerealera, y autodirigirse en el trabajo era muy importante para la simbología anarquista porque representaba la idea de que no era necesaria la autoridad para poder trabajar bien", explica.

Ante el incumplimiento del convenio por parte de la patronal, los bolseros de Aráuz iniciaron una huelga. La casa cerealera, entonces, contragolpeó: a principios de diciembre de 1921 en el pueblito se seguían distribuyendo volantes comunistas, llegaban más inmigrantes en sus carromatos, los chacareros rusos se hacían entender a señas, los del culto evangélico valdense iban religiosamente a misa, y el día 8 aparecía en tren una cuadrilla de bolseros "libres" dispuestos a reemplazar a los "federados", que fueron suspendidos. Los peones de Aráuz resistieron la presencia de los otros trabajadores, llegados de Bahía Blanca, y la policía se propuso como intermediaria.

MARCHE PRESO DESACATAO

"Hoy a las 10, un grupo de peones estibadores detenido en ese momento a raíz de un desorden en la estación con otros peones, al pretender el suscripto desarmarlos, se desacataron disparando sus armas contra este policía. La agresión fue repelida por nosotros, resultando el suscripto herido en la cabeza. Fallecidos, tres agentes y el oficial Dozo y herido el oficial Merino y otro de los desacatados. Solicito refuerzos. Los desacatados huyen. Envíen personal para perseguirlos. Basualdo. Comisario." Ésa fue la primera versión de la policía: que el conflicto se inició en la estación y que los bolseros llegaron a la comisaría con la idea de asaltarla.

Sin embargo –según dijeron testigos– los hechos fueron otros: los 80 peones, luego de compartir un almuerzo en el boliche de Bernardo Amor (incluso con un oficial luego muerto), se acercaron hasta el patio de la comisaría ante el llamado del comisario Pedro Basualdo, que se ofreció como intermediario.

¡DAN LA BIABA!

Fueron pasando de a uno al despacho de Basualdo, donde eran golpeados y desarmados. Uno de los peones gritó "¡Nos desarman!" o "¡Dan la biaba!", y comenzó el tiroteo que se prolongó durante un par de horas. El comisario –con fama de duro, que más tarde llegó a perseguir al famoso bandido Vairoleto y que ascendió a Jefe de Policía y a gobernador interino– recibió un balazo calibre .44 de refilón en la cabeza.

"Dos o tres como éste y acá no quedaba ninguno de nosotros", dicen que le han escuchado decir al comisario acerca de un bolsero ultimado, Carmen Quinteros. Decenas de peones se escaparon en autos, a caballos o a pie y se perdieron en los montes de Caldén; otros armaron barricadas en los caminos. Una treintena de estibadores fueron cazados por la policía del Territorio y también por la de la provincia de Buenos Aires, y algunos habrían sido fusilados, otros llevados a prisión y golpeados a mansalva.

"Han hecho con nosotros lo indecible. Nos tomaban por los pelos y nos orinaban en la cabeza; nos hacían poner en el borde de una tina y cantar imitando un gallo; nos hacían beber como los pollitos de una tinaja; nos obligaban a tragarnos la colilla de un toscano encendido, y todo teníamos que obedecer, para evitar mayores torturas. En aquellos momentos nuestras vidas dependían del capricho de polizontes, sedientos de sangre y con deseo de un sangriento desquite", dijeron los presos. "La policía entró en una especie de psicosis y produjo, a partir de este conflicto,grandes razzias en distintos lugares de La Pampa, amparados bajo la que era la versión oficial de los hechos: que los bolseros asaltaron la comisaría. Luego desmentido por el mismo juez en la sentencia", sostiene Etchenique.

EL BOICOT

La repercusión del enfrentamiento llegó hasta Uruguay, donde un grupo de ácratas llamó en enero de 1922 a boicotear a los turistas argentinos: "Si tenéis diginidad, boycottead a los turistas argentinos, significadles cuánta es vuestra adversión al crimen alevoso, jamás igualado, del asesinato en masa de los trabajadores en La Pampa. Un gesto vuestro, en el café, en el hotel, en el teatro, en la calle, negándoos a servir a los burgueses que vienen a veranear, tiene un efecto inmediato sobre la conducta de los esbirros que matan a nuestros compañeros en las regiones del Sur de la República Argentina", reza un volante ácrata aparecido en el periódico montevideano *El Hombre*.

TUMBAS ROJAS

De las tareas de estibajes se hicieron cargo los peones "libres", los presos fueron liberados tres años más tarde, y hoy, los cuerpos de los cuatro policías muertos descansan en un inmenso mausoleo levantado con el aporte de los ricos de la región en el medio del cementerio del pueblo; como contracara, las tumbas de los dos bolseros son inhallables. Ideas anarquistas y comunistas corrían por la sangre de los estibadores. Tal vez como un homenaje, la viuda del peón Carmen Quinteros fue al velorio de su marido ácrata vestida, de pies a cabeza, de rojo púrpura. Y Etchenique dice que le han dicho unas viejitas testigos del incidente que en la tumba de Quinteros crecieron durante años flores rojas. "Flores rojas, rojas hasta el tallo", han dicho.

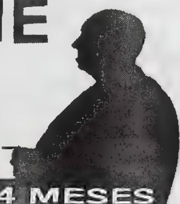
ESTUDIÁ CINE
Lenguaje Cinematográfico
Realización / Guión / Montaje
Análisis del Cine de los Maestros

CURSO INTENSIVO DE 4 MESES
Director: GUILLERMO RAVASCHINO (Graduado CERC-INCAA y Crítico)
4583-2352 - www.cineismo.com/curso





FOTO: MARIANO BLEJMAN

Guía de la Hindústria

POR MARIANO BLEJMAN, DESDE BOMBAY

CINE La llaman Bollywood. Es la gran usina de los sueños de la India, la industria del cine más grande del mundo después de Hong Kong (y antes de Hollywood). Produce más de 700 películas por año. Sus grandes estrellas pueden llegar a actuar en más de mil films a lo largo de su carrera, pero jamás darán un beso en cámara. *Radar* participa de un día de rodaje en uno de los grandes estudios de cine de Bombay y cuenta cómo es el fenómeno de Bollywood por dentro.

–Usted párese ahí y camine hacia el fondo de la plaza cuando le diga –me ordena Abdullah, un asistente de dirección, en un inglés ilusorio. Marca una cruz en el suelo con una tiza blanca y me repite: –Aquí se queda hasta que rodemos. Espere la indicación y eche a andar como si paseara. Desde este punto –dice, apuntando a la equis blanca a sus pies.

En el set que han armado dentro del estudio Kamal Amorhi's Film World, hay un parque circular de pasto verde esperanza, impecablemente cortado, con una fuente en el medio. Los tres actores principales tienen tez oscura y los característicos rasgos hindúes, pero su ropa es europea y hablan buen inglés. Integran esa máquina de sueños que los ha liberado de la dieta de arroz frío y picante, para zambullirlos en un mundo de autos cero kilómetro. Convertidos en héroes nacionales, ahora se regodean en lujos asiáticos. En los alrededores, en cambio, está lleno de carapálidas que practican la costumbre local de caminar del brazo con un compañero, para decorar la escena que está a punto de filmarse. Son –somos– extras, recién arrancados de los hospedajes más baratos de la ciudad. La película por rodarse se llama, en hindi, *Akion Se Gozi Mare*, que podría traducirse como *Disparos y miradas*. Huele a kitsch milenario y a guión escrito contra reloj. Es una comedia musical, me explica su director Harmesh Malhotra, minutos antes de filmar. Cuenta la historia de dos hombres (Rajvlivee Shakti y Kadur Khan) que se pelean por una mujer de nombre Govinda Amaan en una intrincadísima trama de amores, equívocos y desencuentros, al mejor estilo de las comedias de Alberto Olmedo y Jorge Porcel.

Disparos... es una de las setecientas películas que cada año produce esta industria del cine conocida como Bollywood (la segunda productora en el mundo después de Hong Kong). El nombre con que se autoproclama el fenómeno no es más que una conjunción entre Hollywood y Bombay, la ciudad india donde se produce la mayoría de estas películas. Los otros dos polos productores son Madrás y Hyderabat (cada ciudad alberga más de diez millones de habitantes). La industria de los sueños indios se reparte mayoritariamente entre el RK Studio, el Chandivali Outdoor Studio, el Central Famous Kardar Studios, el Mehboob Studio, el FilmiStan y Filmcity, todos ubicados en Bombay. A lo largo de un siglo, estos estudios han ofrecido más de cuarenta mil ilusiones en 16 milímetros a una masa de mil millones de personas, en un país que aumenta su población a razón de 18 millones de nuevas almas (casi una Australia) por año. Para ingresar es indispensable trabajar dentro del estudio o ser extranjero: el secreto cotiza alto en esta usina de ilusiones.

–¡Acción! –grita Malhotra, el director.

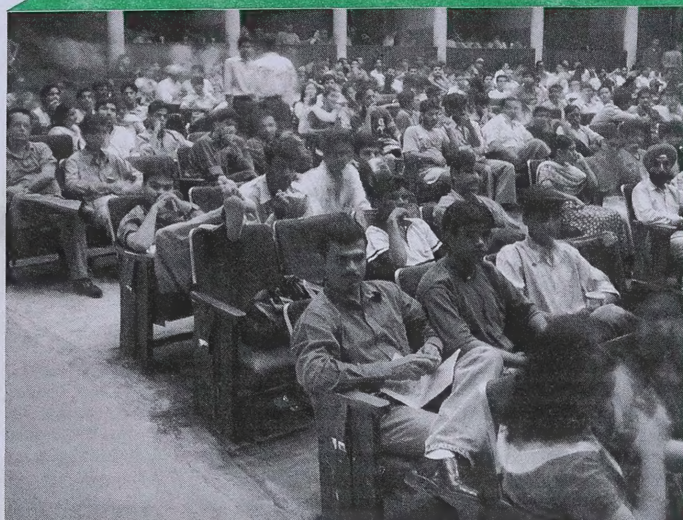
Un diálogo incomprensible se produce frente a las cámaras. Yo sigo dilatando fotogramas con mi movimiento, caminando hacia el fondo de la rotonda, concentrado en cada paso, porque cualquier error puede costar la escena. Segundos antes, el utilero corrió a retocar una maceta, cuyo negro original cambió por el beige. La ficción no permite macetas negras en primer plano. En escena se ven dos hombres que pelean por una mujer. Uno de ellos está peinado al estilo Carlitos Balá, con un pañuelo al cuello y la camisa celeste abierta. Su adversario, mucho más discreto, usa un pantalón cremita y una remera amarilla. La mujer, en celeste apretado, parece preferir al galán discreto. La discusión es en hindi, intraducible pero absolutamente adivinable en sus rasgos generales. Balá se acerca a Pantalón Cremita e intenta derrumbarlo de un trompazo, pero es él quien termina en el piso. Desde allí, le pide por favor a la mujer que vuelva con él, y se arrodilla, extendiendo sus brazos al cielo.

–¡Corten! –grita el director, cuando ya estábamos terminando de circunvalar la plaza y volver al punto de partida. Para los extras, es difícil saber hacia dónde caminar cuando se acaba el decorado. Un asistente anuncia que hay que cambiar el plano. El sol cae a plomo sobre el plató; la única sombra es apenas visible debajo de mis pies, si los levanto. La película, me cuenta Abdullah mientras tanto, va a estrenarse los primeros meses del 2002 en toda la India, pero sólo durará tres semanas en cartel. Lo suficiente para que el mercado interno genere las ganancias necesarias para filmar otra película parecida.

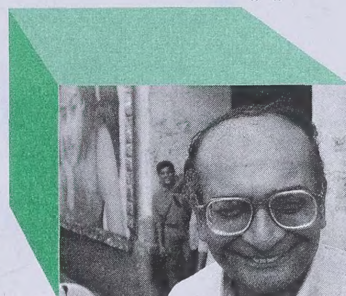
MOROCHOS ABSTENERSE

El director ordena repetir la escena. Ha cambiado las cámaras de lugar y está discutiendo con el director de fotografía. Detrás del decorado, veinte asistentes ofrecen botellas de agua a quien desee. Ninguno de los blancos acepta, por temor a contraer alguna de esas enfermedades intestinales que se manifiestan en forma de evacuación sin pausa ni respiro. No es el ántrax el virus problema, aquí en Bombay. Por las dudas, mejor agua mineral. El director pide a los extras que miren la pelea cuando pasen delante de cámara. No hay que ser indiferente al mundo que nos rodea, dice. Imposible serlo, pero también parece imposible que se luzca el grupo de gringos traídos desde el hospedaje que el Ejército de Salvación tiene a metros del puerto de Bombay, en el barrio turístico de Colaba. Los productores llegaron a eso de las nueve de la mañana en una combi. Ya estaba todo arreglado: habían pedido al encargado que juntara hombres y mujeres, preferentemente rubios o castaños, "de aspecto occidental". Necesitaban ocho. Dos japoneses fueron descartados. Una mujer mayor, también. "No se preocupe. Probablemente tengamos otro papel para usted en los próximos días", le dijeron. Todo puede reciclarse en Bollywood. Patrick, un inglés sentado en la escalinata de la fuente junto a una holandesa de trenzas, haciendo que lee un libro (que en realidad ya ha terminado, por puro aburrimiento, esperando que termine la jornada de rodaje), me cuenta que hoy es extra, pero hace unos días tuvo un verdadero papel, de empresario europeo comprando tierras en la India. Le tocaba decir "Thank you, sir" y darle la mano al hindú que le vendía la tierra. Patrick me asegura que estuvo practicando durante toda la tarde distintas formas de decir su frase. Cuando le llegó el turno la dijo bien, pero dejó su laptop en el escritorio al hacer mutis por el foro. Tuvieron que repetir la escena ante el disgusto del director.

En el jardín de la plaza sigue la pelea entre los actores pero desde otro ángulo. Retomamos posiciones y la caminata se repite. Los dos rivales se van a las manos otra vez, pero ahora la escena continúa, hasta que dos guardias de seguridad alzan del suelo a Balá y se lo llevan. Los guardias parecen sacados de "Todo por $2". Evidentemente, Balá es el malo y



INTERIOR DE UN CINE DE BOMBAY.



SIDHISH, DUEÑO DE UNO DE LAS SALAS MÁS GRANDES DE DELHI

el otro el bueno. Pero probablemente el malo termine siendo el bueno al final de la película: esas cosas pasan en la India. La escena sigue y yo completo la ronda por la plaza. Vuelvo a pasar por la equis en tiza blanca. Pienso que voy a aparecer dos veces en cámara. Seré un déjà-vu.

LAS NOVICIAS REBELDES

El 99 por ciento de las películas hindúes tiene una estructura similar: tres horas de duración, ribetes de humor combinados con números musicales cuyas coreografías recuerdan a las películas de Palito Ortega, mujeres y hombres corriendo por los bosques, escondiéndose y entonando coros tan rimbombantes como pegadizos. No siempre son historias con final feliz. El cine hindú no sólo transmite colores y olores, también valores. Durante un siglo, ha sido una fuerte influencia en la psiquis colectiva. No sólo dentro del territorio hindú: el cine de Bollywood mantiene unida la diáspora india por el planeta (cerca de treinta millones repartidos por Asia, Africa, Estados Unidos y Europa). Los políticos han descubierto su poder hace rato, y utilizan esos films para transmitir sus consignas a través de la ficción (algunos dirigentes incluso han llegado a actuar para hacerse más conocidos). El cine es una manera de saborear por anticipado el karma de una próxima vida más placentera, algo que las superestrellas de Bollywood, verdaderos héroes nacionales, ya experimentan en esta vida.

Abdullah me cuenta que él también es actor: en estos momentos filma tres películas diferentes, además de trabajar como asistente de dirección en ésta. Es uno de los miles y miles que llegan a Bombay desde todo el país, en busca de una oportunidad quimérica: triunfar. Sigue los pasos de sus estrellas favoritas, Dharmendra y Rajendra Kumar, que lograron diferenciarse de la pléyade de actores que cantan, bailan, corren, aplauden y miran a cámara con sus ojos profundos en cada película hindú. "Yo también sé correr por las praderas y cantar... No es lo que más me gusta, pero da buen dinero", confiesa. Un actor de reparto puede ganar hasta cinco mil dólares por película, y hacer entre siete y diez películas al año (las figuras de primera línea pueden ganar hasta diez millones). Los más codiciados actores filman entre doscientas y mil películas en su carrera. La actriz y comediante Manorama tiene el record: actuó en más de 1200 films. Pero últimamente ha sido desplazada por la delicadísima Tabu, que protagoniza en estos días *Chandni Bar*, una verdadera extravagancia como libreto: una mujer que pasa sus noches en un bar tomando cerveza es todo un desafío en un país donde la mayoría no consume alcohol y se acuesta poco después de la caída del sol.

–Ahora caminen hacia el costado hasta salir de escena. No olviden lo que estaban haciendo con las manos, el cuerpo y la cara cuando cortamos. Tienen que mantener la postura, o tendremos problemas para editar –nos explica el director y vuelve a su lugar detrás de la cámara, da la orden de "acción" y todos los extras van desapareciendo de la escena según sus expresas instrucciones. "OK, muchas gracias a todos", dice el director sin dirigirse a nadie en particular. Un minuto después ha subido a un auto azul metalizado, de vidrios polarizados, y desaparece del set.

La jornada ha terminado para los extras. Todo el mundo se saluda, pero sin besos. Los actores hacen un descanso para comer. Un grupo de mujeres vuelve a maquillarse su tercer ojo –el que mira el alma– en un espejo y luego recorren la rampa que lleva a la cocina instalada en el medio del set. Los mozos sirven un poco de Thali, comida a base de arroz con picantes a gusto, lentejas, papas, cebollas (para matar el picante) y un poco de yogurt (también para matar el picante). Pica como el diablo, igual. Actores y técnicos conversan en hindi en un sector de la sala, mientras un grupo de extras occidentales espera los tenedores que no llegarán nunca. Abdullah come con la mano derecha, juntando el arroz con un poco de chapatti (la mano izquierda también se usa, pero solamente en el baño). Mientras intento imitarlo, se sienta a mi lado Sammer, un productor que dice conocer la Argentina. Asegura que le gustaría hacer algo en la Patagonia, que ha visto fotos y le fascinan esas montañas y esos bosques. Me cuenta de su obsesión –compartida con muchos colegas de su gremio– por filmar en Suiza. Le encantan los musicales donde los actores corren por las verdes praderas. Ya lo ha hecho varias veces y, cuando pueda, viajará de nuevo. A Europa o, en todo caso, a Australia, que es más accesible pero no luce tanto. En los últimos tres años, decenas de películas indias han rodado sus canciones allí: una locación tan económica como plagada de escenarios de película. "Además, sus exóticos nativos son un marco perfecto para esas películas", ríe Sammer y me pasa otro chapatti.

EDUCANDO AL SOBERANO

Sammer me cuenta que, en 1896 –un año después que naciera el cine–, los hermanos Lumière llegaron a la India. Que la primera película de ficción india (muda) se exhibió en 1913, se tituló *Raja Harischandra* y relataba una de las historias del Mahabarata, lo que abrió el camino para las películas mitológicas (la compañía Phalke llegó a producir más de cien). Pido una botella de agua mineral y otro poco de comida. Tengo arroz metido entre las uñas y engullo todas las cebollas que encuentro, para bajar el picante. Sammer me sigue contando que, durante la Primera Guerra Mundial, Hollywood controló el 85 por ciento de la producción cinematográfica en la India. La llegada del sonido, en 1931, produjo un cambio inesperado: una película llamada *Alam Ara* fue doblada al hindi y al urdu, y abrió un mercado interno fabuloso. *Alam Ara* mostraba una India exótica, con escenas de la vida cortesana y procesiones de elefantes y camellos en prolijo blanco y negro. Desde el comienzo, el cine hindú evitó temas ásperos, como la división de castas. En 1934, la Bombay Talkies produjo *Kismet* ("Destino") con Gyan Mukerji. Esta película fue considerada "el molde" de las películas actuales: rompió todos los records de taquilla y se exhibió sin interrupción durante más de dos años.

–¿Y no existe cine de vanguardia? –pregunto.

–Bueno, eso comenzó en Calcuta en la década del 50, cuando el comunismo llegó al poder. Hicieron una película llamada *Pather Panchali* ("La canción del camino") con apoyo del gobierno bengalí. Pero de esa época se recuerda más a estrellas como Shammi Kapoor, una especie de Elvis indio, o Rajes Khanna, un héroe suave y romántico.

–¿Cuándo empezó verdaderamente el boom?

–En la década del 70. De un lado estaba la industria cinematográfica soviética, y del otro la aplicación de esta fórmula mágica, que se transformó en una maquinaria imparable con recetas establecidas, buenos y malos dispuestos a todo por un poco de romanticismo, aunque nada de besos en cámara, sólo caricias delicadas. Durante los 70 se abrieron salas por todo el país, y millones de espectadores descubrieron que el mundo no terminaba en la frontera con Pakistán. En esa época se llegó a hacer la película que se filmó en menos tiempo en toda la historia del cine: 24 horas. Está en el Guinness –me asegura Sammer.

–¿Y qué pasó después?

–En los 80, mientras comenzaba la decadencia, el cine indio empezó a tener reconocimiento internacional. La película *Elippathayam* ganó el prestigioso Premio del British Film Institute, en 1982. Mira Nair ganó el Premio Golden Camera en Cannes por su trabajo como directora en *Salaam Bombay* en 1989. Y ya en los 90 aparecieron las primeras películas experimentales, como *Hyderabat Blues* y una nueva generación de actores como Bobby Deol, Kareena Kapoor y Hrithik Roshan. Pero sobre el final de la década, la crisis de la industria se acentuó, la industria norteamericana comenzó a traducir películas de Hollywood al hindi, y las grandes producciones quedaron encajonadas. Comenzó a hablarse de que era dinero ilegal el que financiaba las grandes películas de la década como *Darr*, o *Hum Aapke Hain Kaun*, o *Kaho Naa Pyaar Hai*.

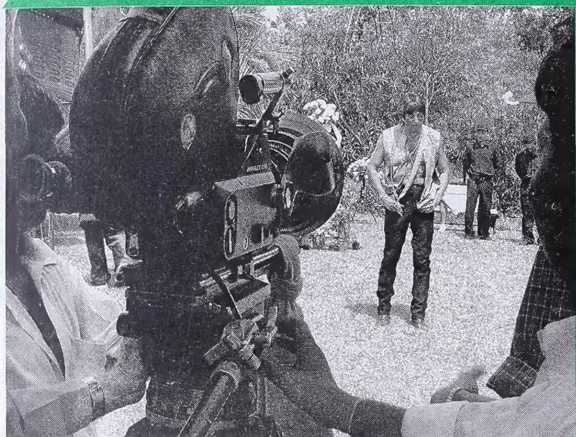
–¿Cuán ilegal?

–No lo sé, no lo sé. Pero la industria del cine generó por esa época negocios paralelos, como la venta de la música de las películas, que ahora viene remixada, y el estallido de la prensa del corazón, que es otro fenómeno –dice esquivamente Sammer, y a continuación lamenta que, a pesar de la vasta producción, el cine indio sea prácticamente desconocido en los mercados internacionales.

LA VIDA EN 24 CUADROS POR SEGUNDO

La India está cambiando y con ella sus películas, aunque la vida moderna no es muy

RAJVLIVEE SHAKTI, EL MALO DE *DISPAROS Y MIRADAS*, QUE USTED NUNCA VERÁ.





GOVINDA AMAAN, LA HEROÍNA DE LA MISMA PELÍCULA.

bien recibida en formato fílmico. En febrero del año pasado, integrantes de la corriente Hindúes Conservadores de Benarés destruyeron los sets de una película del director Deepa Mahta, conocido por sus "non-Bollywood films", firme adversario de los finales felices y relatos edulcorados. La protesta se produjo al conocerse el contenido de su inminente película: un affaire entre una mujer de una casta superior y un hombre de casta inferior. "Denigraba las tradiciones sociales y espirituales de la India", amenazaron públicamente sus integrantes. Deepa Mahta ya tenía un "prontuario": en 1998 había estrenado otra polémica película llamada *Fuego* y un grupo de nacionalistas tomó literalmente el título como una orden al saber que trataba de un amor lesbiano: sin pruritos, incendiaron la sala donde se estrenó. La historia me la cuenta Sidhish, dueño de una de las salas más grandes de Delhi, que ha viajado hasta Bombay sólo para ver el rodaje de esta película.

–El cine es un entretenimiento barato. La mayoría de la población no puede acceder a los bares, al bingo o a los bailes, que son para culturas sofisticadas. Yo he estado en Europa en varias ocasiones y he podido disfrutar formas de entretenimiento más complejas, como el teatro. No sólo las grandes producciones sino esas troupes de provincias, algo imposible de imaginar aquí.

Sidhish cuenta que conoció al hermano de Walt Disney en su sala de Nueva Delhi: "Un día llegó de sorpresa, se presentó y me pidió ver *una verdadera película india*". Sidhish le proyectó el estreno del momento. A los treinta minutos, el invitado dejó la sala y le recriminó: "¡Yo quería ver una verdadera película india, no una imitación de un musical de Hollywood!". Sidhish se ríe cuando lo cuenta y dice que, en el cine indio, no existe otra cosa que el formato musical, con un intervalo para que los espectadores salgan a comprar algo de comer. La entrada cuesta un dólar; lo que gastan en comida nunca supera los cincuenta centavos.

Esa tarde, Sidhish me acompañará a ver *Dil Chahta Hai*, una película que es presentada en los diarios como una "moderna historia de amor". Aun sin saber una gota de hindi, podré seguir la trama de tres horas sin mayores contratiempos: tres amigos que disfrutan de la vida, poseen autos lujosos, hermosas mujeres que nunca besan y tienen peleas superfluas, apelando a la gesticulación corporal y facial como en los tiempos del cine mudo. Los guiños son en inglés: *OK*, se dicen; *Please come*, piden; *Go, go, go!*, reclaman. Hasta puede pescarse la ironía de los chistes entre los personajes y las características de cada intérprete, gracias a la ayuda del público, que ríe y aplaude ante cada ocurrencia.

Antes de salir del estudio, Abdullah me pregunta si tengo tiempo para hacer otra cosa. Le digo que sí y me lleva a un estudio cerrado, cerca del set anterior, donde filman un programa de televisión. Es la historia de un indio que vive en Londres. Sus padres quieren que estudie medicina pero él sólo ansía volver a su país a tocar música. La producción necesita a alguien que "haga de bulto blanco", me dice Abdullah, para la escena en que el protagonista forma su banda musical. Pagan quinientas rupias (unos diez dólares) por la participación: cifra más que suficiente para vivir un día entero en Bombay, como turista. El set está decorado con un poster de Backstreet Boys y otro con una frase que dice *Smile a lot* bajo una carita que sonríe. Tres horas más de espera, por cinco minutos de actuación. Nadie habla con el extra. Técnicos y actores cruzan miradas entre ellos y hablan en hindi, hasta que una maquilladora pasa a mi lado y se detiene para observarme, sin decir nada. No sé lo que me espera. Abdullah ha desaparecido del set. Cuando estoy a punto de irme yo también, el director se me acerca y ordena:

–Suba al escenario y agarre ese saxo.

Subo al escenario y alzo el saxo.

–Suéltese el pelo y muévalo mientras toca.

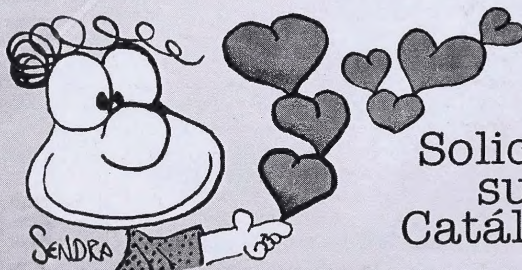
En el escenario hay tres "músicos", los tres son indios, cada uno tiene un instrumento distinto. También hay una francesa que baila.

–Muévase, muévase –insiste el director y aplaude con las manos para darme el ritmo. Cuando queda conforme con mis movimientos, me dedica una muda señal de aprobación con su pulgar hacia arriba. Comienza la grabación. La cámara se mueve al mejor estilo "El Rayo" sobre el escenario. Descubro algo que me da risa, pero que a nadie parece importarle en absoluto: la música sobre la que hacemos playback no tiene saxo. En el mejor momento de mi interpretación, sin dejar de mover la cabeza en ningún momento, se desprende la boquilla del saxo y quedo ridículamente desconectado de mi instrumento. El guitarrista tapa mi gaffe con su cuerpo, antes de que la cámara lo registre y tengamos que hacer todo de nuevo.

–¡¡Corten!! –grita el director.

Yo temo que me eche la culpa. Pero no. La escena queda. Nadie se ha dado cuenta o a nadie le importa. Abdullah ha reaparecido en el set, y me escolta a la puerta de salida de los estudios, donde espera un rickshawmotoneta que me llevará hasta el hospedaje del Ejército de Salvación. En la puerta de los estudios, un grupo de hombres sentados en el piso, con la mano tendida hacia el cielo, espera una moneda que les permita llenar el estómago. El sueño de ojos abiertos ha llegado a su fin. Ya estoy de vuelta en la realidad. Abdullah negocia insistentemente el precio del viaje con el conductor del rickshaw. Yo he dejado de ser fotograma; ya no soy una suma de 24 cuadros por segundo, sólo un manojo de dudas. Me pregunto si alguna vez podré ver las obras de arte de las que fui parte. Le pregunto a Abdullah por qué buscan "occidentales" como extras y por qué hacen tan lujosos todos los decorados que aparecerán en la pantalla. Él se apoya en el cartel del estudio e interrumpe la discusión con el conductor del rickshaw:

–Es que aquí en la India, la realidad es demasiado real. La gente quiere descansar, mirando el lado bello del mundo. Y ustedes, los occidentales, ofrecen el escenario perfecto para soñar –y retoma la discusión hasta que logra un precio que le parece aceptable. ■



Europa Europa.
Dos veces bueno.

No sólo es cine. Es cine europeo.
El que te gusta, el que te sigue sorprendiendo.
Europa Europa. El primer cine.



UN CANAL DE PRAMER Bonpland 1745 · C1414CMU · Bs. As. Argentina · Tel.: (5411) 4778-6666 · Fax: (5411) 4778-6407 · www.pramer.com.ar